ОБОЗРѢНІЕ

ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРІИ МУЗЫКИ.

СОЧИНЕНІЕ

Іосифа Шлютеръ.

«Die Vergangenheit gehört der Gegenwart an, und die Schrift dem Leben».
F. C. Dahlmann.

Переводъ съ нѣмецкаго и приложеніе **«Очеркъ музыки въ Россіи»**

В. В. Бессель,

Свободнаго художника музыки С.-Петербургской Консерваторіи.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ, ПЕРЕСМОТРѢННОЕ и ДОПОЛНЕННОЕ.



ИЗДАНІЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТОРГОВЛИ
В. БЕССЕЛЬ и К°,
Поставщиковъ Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА.
С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Невскій, 54. МОСКВА, Петровка, 12.
1905.

Дозволено цензурою Спб., 26 іюля 1905 г.

Спб.—Типографія Э. Арнгольда, Литейный, № 59.

СОДЕРЖАНІЕ.

ПРЕДИСЛОВІЕ СОЧИНИТЕЛЯ.

Первый опытъ обзора исторіи музыки сдѣланъ Р. Г. Кизиветтеромъ, въ его превосходномъ, основанномъ на собственныхъ изысканіяхъ автора, сочиненіи: «Исторія западно-европейской или нынѣшней нашей музыки». (Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Leipzig 1834; второе изданіе 1846 г.). Послѣ него оставалось, принять во вниманіе результаты новѣйшихъ изслѣдованій, подробнѣе разработать набросанную имъ лишь въ общихъ чертахъ исторію музыки послѣдняго столѣтія, обозрѣть вкратцѣ время, подготовившее «нынѣшнюю музыку», и вообще придать изображенію каждаго вѣка размѣры, сообразные съ его внутреннимъ значеніемъ и съ интересомъ, который онъ представляетъ въ настоящее время. Однимъ словомъ, оставалось показать постепенное развитіе, внутреннюю прагматическую зависимость явленій, и этимъ дать почувствовать нашему времени, столь часто обходящемуся безъ историческихъ познаній и воспоминаній, что оно тѣсно соединено съ минувшимъ не внѣшними узами преданія, но внутреннею связью органическаго движенія общаго развитія.

Другіе, кромѣ меня, высказали, что изложенія исторіи музыки, появившіяся въ послѣднее время въ слабой формѣ «лекцій», не удовлетворяютъ требованіямъ; даже отчеты о концертахъ и спектакляхъ, въ которыхъ иногда можно встрѣтить историческія свѣдѣнія и замѣчанія, достаточно доказываютъ, какъ скудны и смутны источники, доступные большинству публики. Удастся ли этому сочиненію, и если удастся, то насколько именно, приблизиться къ означенной цѣли—я не могу судить; могу

лишь увѣрить, что я постоянно имѣлъ въ виду главный ходъ развитія искусства, и вмѣсто того, чтобы придавать сочиненію внѣшнюю подробность и полноту обогащеніемъ его біографически-анекдотическими подробностями, бездной именъ и заглавій—я оставилъ въ сторонѣ все, что не шло прямо къ дѣлу.

Въ отношеніи формы, я старался соединить возможную краткость съ ясностію и теплотою изложенія; я не думалъ писать краткое руководство для памяти или составлять книгу, удобную для любителя быстраго чтенія. Чтобы предлагаемое сочиненіе не утратило принятой въ немъ формы обзора, нѣкоторыя подробности напечатаны мелкимъ шрифтомъ. Помѣщенныя внизу библіографическія указанія могутъ принести пользу при неимѣніи болѣе пространнаго и надежнаго сочиненія, а для самого труда моего служатъ основаніемъ его содержанія и оправданіемъ его самостоятельности.

Эммерихъ, въ Маѣ 1863 г.

ПРЕДИСЛОВІЕ ПЕРЕВОДЧИКА КЪ ПЕРВОМУ ИЗДАНІЮ.

Желая, по мѣрѣ силъ, содѣйствовать распространенію свѣдѣній по исторіи музыки въ кругу русскихъ артистовъ и любителей, я предпринялъ настоящій трудъ свой, потому что до сихъ поръ по этому предмету у насъ нѣтъ ни одного удовлетворительнаго сочиненія, ни оригинальнаго, ни переводнаго.

Мой выборъ, по рекомендаціи проф. теоріи музыки С.-Петербургской Консерваторіи Н. И. Заремба, палъ на сочиненіе, пользующееся вообще малою извѣстностью, но тѣмъ не менѣе весьма серіозное по своему направленію, хотя авторъ и не всегда съ должною справедливостію относится къ нѣкоторымъ композиторамъ. Вообще въ книгѣ І. Шлютеръ проглядываетъ католицизмъ и несочувствіе ко всему не католическому. Не смотря на то я отдалъ этому сочиненію предпочтеніе по той причинѣ, что въ немъ, при краткости изложенія и полнотѣ содержанія, древняя исторія музыки, согласно требованіямъ нашего времени, обработана съ меньшею подробностію, чѣмъ наиболѣе любопытная и особенно важная для насъ исторія новѣйшей, собственно нашей, музыки—музыки инструментальной, начавшейся со времени Іос. Гайдна.

Для полнаго пониманія этого сочиненія необходимо нѣкоторое музыкальное образованіе и знакомство съ литературой музыки. Впрочемъ, и не спеціалисты, желающіе имѣть понятіе о состояніи и движеніи этого искусства въ различныя эпохи, и о главнѣйшихъ его представителяхъ, могутъ найти здѣсь вѣрныя свѣдѣнія. Въ цитатахъ, разсѣянныхъ по всему сочиненію, нахо-

дятся указанія на важнѣйшія теоретическія сочиненія и другія литературныя пособія, имѣющія отношеніе къ исторіи музыки.

Принявшись за переводъ этого сочиненія я встрѣтилъ не мало затрудненій въ его слогѣ, изысканномъ и натянутомъ. Эти затрудненія были тѣмъ значительнѣе, что русскій языкъ еще не обладаетъ установившейся, достаточно развитой музыкальной терминологіей, особенно для передачи многихъ своеобразныхъ нѣмецкихъ выраженій, которыхъ я поэтому отчасти и не переводилъ, не рѣшаясь самовольно придумывать названія, еще не вошедшія въ употребленіе. Стараясь сохранить всю точность подлинника, при возможной ясности изложенія, я поневолѣ долженъ былъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ пренебречь литературною отдѣлкою фразъ, которыя, сознаюсь самъ, вышли порою шероховаты и не чужды германизмовъ. Надѣюсь, что читатели простятъ мнѣ этотъ недостатокъ, а равно и то, что я выпустилъ, какъ не относящіяся прямо къ дѣлу, нѣкоторыя выноски автора *), имѣющія предметомъ разборъ теоретическихъ сочиненій, и вставилъ нѣкоторыя собственныя примѣчанія тамъ, гдѣ это казалось мнѣ необходимымъ.

Видя быть можетъ яснѣе, чѣмъ кто-либо другой, слабость этого перваго труда своего, я тѣмъ не менѣе рѣшаюсь представить его на судъ публики, въ полной надеждѣ, что много будетъ мнѣ прощено за ту цѣль, которая руководила мною; за желаніе принести посильную лепту на пользу русскимъ артистамъ, учащимся музыкѣ и вообще всѣмъ, кто любитъ и уважаетъ музыку—одно изъ драгоцѣннѣйшихъ достояній человѣчества.

С.-Петербургъ, Августъ 1865 г.

---

*) Во второмъ изданіи всѣ выноски возстановлены.

ПРЕДИСЛОВІЕ КО ВТОРОМУ РУССКОМУ ИЗДАНІЮ.

Почти сорокъ лѣтъ прошло со времени напечатанія мною перваго, русскаго, изданія этой книги (въ 1866 году). Въ этотъ продолжительный періодъ времени въ Россіи, по исторіи музыки, появилось очень немного оригинальныхъ трудовъ по исторіи музыки. Главнѣйшими изъ нихъ слѣдуетъ признать: «Очеркъ всеобщей исторіи музыки» Л. А. Саккетти (въ 1883 году, въ С.-Петербургѣ) и «Исторія музыки отъ древнихъ временъ до половины XIX вѣка» А. С. Размадзе (въ 1888 году, въ Москвѣ), въ которой даже не упоминается о музыкѣ въ Россіи *). Затѣмъ появилось въ печати еще нѣсколько переводовъ (съ нѣмецкаго), изъ коихъ «Руководство къ изученію исторіи музыки» Аррея фонъ Доммеръ, имѣетъ особое значеніе вслѣдствіе приложенія «Очерковъ исторіи музыки въ Россіи» З. Дурова (Москва, 1884 г.).

Эти немногія книги по исторіи музыки, по моему мнѣнію, не исключаютъ потребности въ болѣе сжатомъ изложеніи обширнаго предмета. Сжатостью изложенія огромнаго историческаго матеріала отличается «Всеобщая исторія музыки» Іосифа Шлютеръ. Поэтому я рѣшился переработать свой прежній переводъ этой книги и вновь издать ее, не смотря на то, что она была написана почти полвѣка тому назадъ. Мнѣ казалось

---

*) Назову еще популярный трудъ Л. Турыгиной: «Руководство къ исторіи музыки» (С.-Петербургъ, 1895 г.); «Русская музыка, критико-историческій очеркъ» В. В. Березовскаго (С.-Петербургъ, 1898 г.); «Исторія русской оперы» Вс. Чешихина (С.-Петербургъ, 1902 г.).

полезнымъ дополнить ее «Краткимъ очеркомъ развитія музыки въ Россіи», мною составленномъ.

Позволю себѣ надѣяться, что второе изданіе «Всеобщей исторіи музыки» І. Шлютеръ, встрѣтитъ не меньшее сочувствіе въ лицахъ интересующихся исторіей музыкальнаго искусства, нежели первое, напечатанное въ 1866 году и весьма быстро разошедшееся.

Василій Бессель
Свободный художникъ музыки.

С.-Петербургъ,
Февраль, 1905 г.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

До Рождества Христова.

Исторія искусствъ образовательныхъ представляетъ, на основаніи сохранившихся памятниковъ, достовѣрныя свѣдѣнія объ искусствахъ древнѣйшихъ временъ и народовъ, а исторія музыки этихъ свѣдѣній не имѣетъ. И даже при болѣе точныхъ знаніяхъ, археологія музыки временъ до Рождества Христова, или же до греческихъ временъ, не имѣла бы цѣны и была бы для насъ безплодна. Однимъ словомъ, нѣтъ исторіи музыки, какъ искусства, тамъ, гдѣ не имѣется музыкально-художественныхъ произведеній *). «Старая и новая музыка запада и востока такъ много разнятся между собою, что если бы мы и знали первую болѣе, не многое изъ нея понравилось бы нашему слуху». Эти слова Гердера мы можемъ смѣло примѣнить и къ музыкѣ израильскаго народа, не смотря на то, что Гердеръ въ своемъ классическомъ сочиненіи «О духѣ еврейской поэзіи» даетъ о существѣ ея болѣе идеальное представленіе. У Евреевъ, какъ и теперь еще въ поэзіи всѣхъ восточныхъ народовъ, преобладалъ ритмическій элементъ. Пѣніе и танцы находились въ тѣснѣйшей связи, и вмѣстѣ съ громкими духовыми инструментами господствовали ударные инструменты, такъ сильно дѣйствующіе на необразованный слухъ. Даже въ наиболѣе блестящія времена царей Давида и Соломона, музыка, преподаваемая въ пророческихъ школахъ, имѣла ограниченное примѣненіе: при службѣ въ храмахъ и для религіозной лирики, она могла только возвыситься до пышнаго возвеличенія богослуженія Іеговы, а не дойти до художественнаго развитія, что уже слѣдуетъ изъ того, что строгій и твердый монотеизмъ долженъ былъ

*) О Форкелѣ, извѣстнѣйшемъ и наиболѣе уважаемомъ изъ нашихъ музыкальныхъ археологовъ, говоритъ Цельтеръ въ письмѣ къ Гёте, что онъ «началъ исторію музыки и кончилъ ее тамъ, гдѣ она становится для насъ возможною». Онъ сказалъ бы вѣрнѣе: «гдѣ она получаетъ для насъ интересъ».

противудѣйствовать успѣху искусства, прекрасному самому по себѣ. Хоры Мендельсона въ Аталіи, съ своими тромбонами и арфами, могутъ намъ представить, конечно, весьма идеализированную картину торжественнаго пѣнія при богослуженіи Израильтянъ, такъ какъ авторъ явно старался, особенно инструментовкою, придать сочиненію своему историческій колоритъ.

Нельзя опредѣлить, на сколько имѣли вліяніе на развитіе греческой музыки слабыя начала Индійцевъ и особенно Египтянъ, не принимая въ расчетъ музыку еврейскихъ храмовъ, болѣе богатую звучностію, нежели содержаніемъ; во всякомъ случаѣ только у Грековъ дѣло дошло до теоретическаго основанія и научнаго обращенія съ тоническимъ искусствомъ; начало того относили къ шестому столѣтію, и особенно приписывали вліянію философа Пиѳагора и Пиндарова учителя Лазоса, изъ Герміона. У Грековъ же музыка имѣла, какъ «искусство, покровительствуемое музами (Musenkunst)», вообще болѣе обширный смыслъ; она заключала въ себѣ, вмѣстѣ съ дѣйствительнымъ тоническимъ искусствомъ, поэзію, танцовальное и драматическое искусства. Въ этомъ соединеніи духовнаго, нравственнаго и отчасти физическаго началъ, она составляла, на ряду съ гимнастикою, вторую часть свободнаго воспитанія, ведшаго гармоніею и соразмѣрностію (Eurhythmie) къ чистѣйшему благородству души и къ свободной законности. Музыка не была, какъ у насъ, только *предметомъ* воспитанія; она служила для него и *средствомъ*.

Собственно исторія греческой музыки начинается, — если отдѣлить сказочныя преданія объ Орфеѣ и другихъ пѣвцахъ древности, — Терпандеромъ на Лесбосѣ (около 670 г.). Терпандеръ является истиннымъ творцемъ греческой музыки: онъ ввелъ, вмѣсто четырехструнной (тетрахорда), семиструнную киѳару, въ объемѣ одной октавы; устроилъ по законамъ искусства употребительные въ народѣ напѣвы и опредѣлилъ точнѣе отношенія трехъ первоначальныхъ ладовъ или «гармоній»: дорійскаго, фригійскаго и лидійскаго. Игра на флейтѣ, малоазіатскаго происхожденія и свойственная богослуженію Діонисія, достигла художественной обработки при содѣйствіи фригійца Олимпоса; но только позже она вошла въ болѣе общее употребленіе. Лира и киѳара остались истинно-эллинскими инструментами, посвященными чистѣйшей службѣ Аполлону.

Въ речитативномъ исполненіи поэмъ, особенно Гомера, му-

зыка мало участвовала (игра на «Phorminx», древнѣйшемъ греческомъ струнномъ инструментѣ), она служила только для усиленія простого ритма. Напротивъ того, лирическая поэзія, настоящіе эолійскіе стихи, подобно торжественнымъ дорійскимъ хоровымъ стихамъ, вполнѣ указывали — уже по своему искусному метрическому построенію — на содѣйствіе тоническаго искусства, и потому эта поэзія получила свое художественное развитіе только при болѣе совершенной музыкальной техникѣ. При тѣснѣйшей связи поэзіи съ музыкою, пѣніе осталось ритмически-мелодическою декламаціею, даже хоровое пѣніе въ трагедіяхъ; для усиленія ея дѣйствія на чувство и фантазію употреблялся аккомпаниментъ на лирѣ или киѳарѣ, въ нижнихъ октавахъ, квинтахъ и квартахъ. Музыка не имѣла никакого самостоятельнаго значенія, ни въ лирической, ни въ драматической поэзіи, почтительно служа словамъ поэта и участвуя въ общемъ, какъ элементъ оживляющій и управляющій размѣромъ рѣчи. По всѣмъ изслѣдованіямъ, въ греческихъ временахъ не находится ни малѣйшаго слѣда инструментальной музыки безъ пѣнія, такъ какъ уже у Гомера никогда не упоминается о пѣніи безъ аккомпанирующаго инструмента. Музыка и поэзія были соединены неразрывно; музыкальный ритмъ всегда совпадалъ съ поэтическимъ, или лучше сказать, онъ былъ всегда музыкальнымъ: поэты въ одно и то-же время были и музыкантами. Тоже было и въ средніе вѣка, наиболѣе богатые пѣніемъ. У миннезингеровъ «пѣть и говорить» имѣло одно и то же значеніе, слово и пѣніе составляли одно нераздѣльное искусство. Знаменитое похвальное слово П и н д а р а въ первой пиѳійской торжественной одѣ показываетъ, какъ глубоко чувствовали поэты силу удивительныхъ прелестей, которыя получила поэзія, въ соединеніи ея съ музыкою.

Какъ Пиндаръ въ этой одѣ прославляетъ всѣ благородныя силы могущественной природы, такъ Эллинамъ предстояло — высшею и единственно-истинною задачею тональнаго искусства — придать умѣренность и высшее духовное спокойствіе всякому страстному возбужденію. Музыка должна была не только доставлять самостоятельное эстетическое наслажденіе, но и дѣйствовать этически-образовательно, въ соединеніи съ благородною поэзіею, на характеръ и нравы, «какъ соратница, данная музами, чтобы дѣйствовать противъ негармоническихъ движеній души» (Платонъ).

Преимущественно въ трагедіяхъ, при исполненіи которыхъ искусства музъ соединялись для наиболѣе общаго вліянія, требовалось, и навѣрно достигалось облагороживаніе (Katharsis) страстей посредствомъ поэзіи и музыки. Это значеніе музыка сохраняла до тѣхъ поръ, пока, одновременно съ паденіемъ національной и политической жизни, отдѣльныя искусства не отказались отъ общаго союза и строгаго надзора, и стали стараться блистать сами для себя. Хоровое пѣніе вышло изъ прежней соотносительной связи съ представляемымъ дѣйствіемъ; игра на цитрѣ и флейтѣ, на публичныхъ музыкальныхъ состязаніяхъ, старалась заслужить одобреніе массы, жаждущей забавы, тогда какъ размышляющему греку отдѣльное искусство виртуозовъ казалось не свободнымъ, если оно не было поддерживаемо другими талантами и ловкостью. Простой и строгій характеръ древней музыки скоро долженъ былъ уступить нововведеніямъ, льстившимъ чувственности массы, аристократія знатоковъ — «извѣстной плохой театрократіи». Платонъ въ особенности хулитъ, кромѣ смѣшиванія различныхъ родовъ стиля въ сочиненіяхъ, отдѣленіе музыки отъ поэзіи, такъ какъ она «даетъ мелодію безъ словъ», и этимъ совершенно предоставлена непрочному управленію чувствомъ и становится все болѣе и болѣе чуждою своему первоначальному этическому назначенію. И такъ, проявленіе греческой музыки, какъ отдѣльнаго искусства, обозначаетъ въ то же время и ея упадокъ. Происходя изъ всей обычной жизни народа, тѣсно связанная съ поэзіею, религіею и нравами, при плохомъ гармоническомъ развитіи, она не могла возвыситься до самостоятельнаго искусства. У Эллиновъ, склонныхъ, преимущественно, къ чувственности и внѣшности, искусство души, искусство внутренняго чувства человѣка, не могло дойти до того развитія, какого достигли скульптура и живопись *).

---

*) Частыя попытки приписать греческой музыкѣ гармонію, въ нашемъ смыслѣ, вообще неудачны, потому что онѣ ошибаются въ принципѣ классическаго искусства и его разницы отъ романтическаго. «Музыка не открывала греку романтическаго, безпредѣльнаго царства небесъ, изъ котораго вѣяли сказочное содраганіе или восхищеніе; она еще сильнѣе выдвигала оду Пиндара и сцену Софокла въ полный свѣтъ эллинскаго дня, голубое небо котораго свѣтло сіяло. Если бы выраженіе не было слишкомъ смѣло, можно было бы сказать: греческая музыка была для греческой поэзіи тѣмъ, чѣмъ была полихромія для греческаго храма, для греческой статуи. Какъ полихромія, посредствомъ раз-

Немногое, что сохранилось отъ греческой музыки, имѣетъ относительно мало значенія; знаніе одного сочиненія, одного хора, основанное на достовѣрныхъ источникахъ, было-бы для насъ безконечно важнѣе, нежели всѣ предпринятыя ученыя изысканія о греческой музыкѣ.

Римляне въ исторіи музыки не имѣютъ значенія, потому что они, какъ въ искусствѣ, такъ и въ литературѣ, подражали греческимъ образцамъ, и именно исполненіе музыки предоставляли греческимъ невольникамъ или вольноотпущеннымъ. Только тамъ, гдѣ музыка служила внѣшности, роскоши или практическимъ цѣлямъ, преимущественно военнымъ, Римляне достигли расширенія средствъ. Во времена императоровъ, въ особенности при Неронѣ, который самъ являлся публично какъ пѣвецъ и виртуозъ, музыка стала вполнѣ предметомъ моды и роскоши, игрушкою тщеславія и утонченнаго чувственнаго наслажденія.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Латинское церковное пѣніе въ унисонѣ, Амвросій, Григорій Великій.

Стремленіе отстранить христіанство отъ всякаго соприкосновенія съ язычествомъ, испорченнымъ нѣжными и пышными ощущеніями, и осторожность, требуемая гоненіемъ, заставляли инструментальную музыку отступить назадъ въ юной христіанской церкви; но, по словамъ Гердера, украшеніемъ христіанской литургіи было пѣніе. Оно было, какъ это слѣдуетъ изъ самой формы сочиненія псалмовъ, пѣніе очередное, хоровое между мущинами и жещинами, или между священникомъ и

умной и скромной подчиненности, должна была оживлять части зданія, какъ она не должна была ложно придавать статуѣ дѣйствительный признакъ жизни, а только издали указывать на него, такъ музыка не должна была самовольно поглощать слова поэта, а заставлять ихъ звучать еще яснѣе и свѣтлѣе. По этому нельзя считать недостаткомъ, что греческой музыкѣ не доставало гармоніи и многоголосія, въ нашемъ смыслѣ. Полифонія, во всей своей сущности, была невозможна въ греческой музыкѣ». A. W. Ambros, Исторія музыки.

народомъ; причемъ во вновь сочиненныхъ гимнахъ первыхъ христіанъ, могли появляться и намеки на греческія тональности. Послѣ папы Сильвестра, который въ 330 году устроилъ въ Римѣ школу для пѣнія, большія заслуги, какъ художественнымъ воспитаніемъ, такъ и благородною популяризаціею церковнаго пѣнія, пріобрѣлъ Св. Амвросій, Епископъ Миланскій (374—397). Въ особенности онъ старался возвысить очередное пѣніе антифоновъ и риспонзорій, и съ этою цѣлью самъ писалъ слова и сочинялъ гимны и духовныя пѣсни. Не смотря на все это, такъ называемая амброзіанская хвалебная пѣснь «Te Deum laudamus» сочинена позднѣе, другимъ извѣстнымъ лицомъ.

Папа Григорій Великій (590—604) старался привести къ прежней силѣ и простотѣ пѣніе, сдѣлавшееся со временемъ слишкомъ свободнымъ и свѣтскимъ для церковныхъ цѣлей. Онъ прибавилъ къ основаннымъ на греческомъ тетрахордѣ четыремъ автентическимъ церковнымъ тонамъ (дорійскому, фригійскому, лидійскому и миксолидійскому), называемымъ амброзіанскими, четыре плагалическіе или боковые тона, находящіеся на нижней (hypo) квартѣ главныхъ тоновъ, и обозначивъ отдѣльные тоны семью первыми буквами латинскаго алфавита, онъ основалъ систему октавъ и восьми древнихъ церковныхъ тоновъ. Лучшіе изъ существующихъ церковныхъ напѣвовъ онъ собралъ, привелъ въ порядокъ и снабдилъ знаками для пѣнія (невмами, т. е. указаніями) въ своемъ Антифонарѣ, т. е. въ собраніи антифоновъ, которые, съ нѣкоторыми добавленіями и измѣненіями, остались въ употребленіи католической церкви. Введенное имъ, такъ называемое Грегоріанское или Римское пѣніе—монотонное, говоро-образное, съ совершенно опредѣленными заключительными моментами и заключительными фигурами: оно получило у итальянцевъ и французовъ болѣе широкое названіе canto fermo (cantus firmus) и plain-chant (cantus planus), въ противуположность ритмическому разнообразію и свободнымъ движеніямъ свѣтскаго, особенно фигуральнаго пѣнія. Чтобы этотъ образъ пѣнія сдѣлать независимымъ отъ всякаго чуждаго ему вліянія, онъ устроилъ для него нормальную школу пѣнія и поручилъ церковное пѣніе хору, который былъ въ ней образованъ; этимъ онъ почти совсѣмъ устранилъ прежнее живое участіе, въ пѣніи, цѣлаго прихода. У Амвросія мы должны удивляться само-

творящему генію, теплому сочувствію истиннымъ потребностямъ народа; у Григорія же мы должны признать болѣе разумную, критически-организующую дѣятельность, которою онъ дѣйствовалъ опредѣлительно на цѣлый рядъ столѣтій. Грегоріанское хоровое пѣніе, замѣнившее прежнее Амврозіанское народное пѣніе, распространилось быстро изъ Рима по всѣмъ западно-христіанскимъ землямъ. Самый ревностный покровитель этого пѣнія былъ Карлъ Великій, который строго, по своимъ словамъ: «я хочу, чтобы церковное пѣніе нравилось божеству», привелъ въ порядокъ пѣніе своей придворной капеллы, и имѣя отличнаго помощника въ британскомъ монахѣ Альквинѣ, основалъ множество школъ пѣнія, по примѣру римской, во Франціи и Германіи (Мецѣ, Фульдѣ, Майнцѣ и др,). Того же достигъ, столѣтіемъ позже, Альфредъ Великій въ Англіи, который, какъ увѣряютъ, учредилъ каѳедру для музыки въ высшей школѣ лъ Оксфордѣ.

Какъ сильно дѣйствовало Грегоріанское пѣніе въ свое время, т. е. до XIII ст. или не далѣе Палестрины, судя по такому общему участію и краснорѣчивымъ свидѣтельствамъ св. Бернарда и др., такъ несчастны и неудачны были новѣйшіе опыты ввести его вновь при богослуженіи въ католической церкви. Не смотря на то, что пѣніе это теченіемъ времени было подчинено многочисленнымъ измѣненіямъ, и особенно необходимой переработкѣ въ новѣйшіе тоны и перенесенія высшія или низшія положенія, оно безконечно бы потеряло въ характерѣ и благородномъ достоинствѣ; ему недоставало бы всего, что придаетъ прелесть нашей нынѣшней музыкѣ, къ которой мы съ малолѣтства привыкли: такта, ритма, понятной, идущей къ сердцу мелодіи—слѣдовательно того, что можетъ дѣйствовать на сердце народа и возбуждать къ благоговѣнію. Но подобно тому, какъ ученые археологи открываютъ непостигаемую красоту въ тупыхъ изображеніяхъ на вазахъ древней живописи, такъ наши цѣнители хвалятъ съ безчувственною аффектаціею глубокаго пониманія Грегоріанское пѣніе, считая его «Non plus ultra» (наивысшимъ совершенствомъ) всей церковной музыки. Начало паденія этого мнѣнія одинъ изъ новѣйшихъ писателей обозначилъ именами Рафаэля и Палестрины! (T. Clement. Histoire générale de la Musique réligieuse. Paris, 1861). На какомъ основаніи хотятъ быть теперь строже, чѣмъ были отцы наши въ Тріентинскомъ соборѣ, какъ отвѣчать за дѣйствія противныя искусству и современному образованію, для того, чтобы доставить удовольствіе нѣкоторымъ господамъ возвратиться посредствомъ голаго готизма и грегоріанскаго пѣнія, къ цвѣтущимъ временамъ церковнаго всемогущества?

Совершенно въ этомъ же смыслѣ говоритъ и Мендельсонъ, раздраженный глупою похвалою грегоріанскому пѣнію, въ одномъ письмѣ къ Цельтеру изъ Рима: «Я не могу стерпѣть, я возмущаюсь, когда я слышу пѣніе святѣйшихъ, прекраснѣйшихъ словъ подъ ничтожные шарманочные звуки. Говорятъ, что это—canto-fermo, это—пѣніе грегоріанское. Тогда не чувствовали иначе, или не умѣли иначе сочинять, но мы теперь можемъ и умѣемъ, да и въ словахъ

Библіи ничего не сказано про такое однообразіе; тамъ все свѣжо, правдиво и выражено столь хорошо и естественно, сколько возможно; зачѣмъ же всему этому звучать, какъ формулѣ? Это церковное пѣніе? Дѣйствительно, ложнаго выраженія въ немъ нѣтъ, потому что нѣтъ никакого выраженія, но не есть ли это униженіе библейскихъ словъ? Такъ я здѣсь, во время церемоній, сто разъ бѣсился; и когда люди выходили изъ себя отъ восхищенія, мнѣ казалось это злою насмѣшкою, хотя они и говорили серьезно».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Первыя попытки въ гармоніи. Улучшеніе и устройство музыкальнаго шрифта.

Въ первыхъ христіанскихъ гимнахъ, если и сохранились остатки старо-греческихъ мелодій, то пѣніе, преобразованное Григоріемъ, было по своему равномѣрному движенію положительно противуположно тонкому характеристическому расчлененію греческихъ ритмовъ. Все, что оно имѣло общаго съ греческою, какъ и со всей старой музыкою, было только одноголосіе, сосредоточеніе всѣхъ голосовъ въ унисонѣ, а то, что его отличало, не представляло успѣха. Только введеніемъ гармоніи, на которой основана вся сущность новѣйшей музыки, она была совершенно освобождена отъ античныхъ началъ. Весьма справедливо замѣчаетъ Кизеветтеръ, что именно греческая система, которую Гукбальдъ и Гвидо принимаютъ за основаніе, мѣшала свободному развитію музыкальнаго искусства, что «новая музыка развивалась по мѣрѣ своего удаленія отъ навязанной ей греческой системы».

Въ X ст. начались попытки введенія въ пѣніе, вмѣсто существовавшаго до тѣхъ поръ одноголосія, многоголосія, т. е. попытки заставить звучать одновременно нѣсколько голосовъ. Прежде чѣмъ музыка достигла твердаго обладанія истинно-гармоническимъ искусствомъ, она должна была пройти долгую и строгую школу, при чемъ не обошлось безъ заблужденій и односторонностей. Такъ какъ она взросла въ нѣдрахъ церкви, и въ латинской литургіи изучила свой первый языкъ, то она нашла и дальнѣйшее, сначала чисто теоретическое, развитіе и

школьное основанiе въ монастыряхъ, почти единственномъ источникѣ образованности въ среднихъ вѣкахъ.

Гукбальду (840 — 930) принадлежатъ первыя попытки двухголоснаго предложенiя; онъ аккомпанировалъ главному голосу параллельно идущими квартами или квинтами. Это «concentum concorditer dissonum» называлъ онъ дiафонiею, а аккомпанирующiй голосъ *дискантомъ* или проще *органомъ* (organum). Названiе это положительно указываетъ на естественное влiянiе на него игры на органѣ, конечно, еще весьма мало развитую, появившуюся въ VIII ст. и болѣе распространенную въ IX ст. Сочетанiемъ одновременныхъ звуковъ въ аккордъ и ихъ послѣдованiемъ, онъ положилъ основанiе теорiи гармоническаго пѣнiя, хотя весьма странными и неотрадными кажутся намъ его ряды квартъ и квинтъ.

Послѣдующее время, и даже Бенедиктинскiй монахъ *Гвидо Аретинскiй*, прославленный какъ «inventor musicae», жившiй въ первой половинѣ XI ст., нисколько не подвинули гармонiи. Музыкальнаго шрифта, обозначаемаго точками на линiяхъ и между линiями, изобрѣтенiе котораго приписываютъ ему и многимъ другимъ, онъ еще не зналъ; но онъ его подготовилъ и сдѣлалъ возможнымъ тѣмъ, что помѣщалъ такъ называемые *невмы* (крючки и черточки въ различныхъ видахъ и положенiяхъ), для лучшей наглядности высоты звука, на линiяхъ и между ними, пользуясь не двумя только, но четырьмя линiями, протянутыми выше текста *). Но ему казалось это улучшенiе столь недостаточнымъ, что онъ самъ предлагалъ грегорiанскiя буквы, какъ шрифтъ болѣе удобный. Главная его заслуга состояла въ изобрѣтенiи лучшей, чисто практической—на памяти основанной — методы пѣнiя, въ которой, для болѣе вѣрнаго отысканiя тоновъ, они обозначались начальными слогами: *ut* (*c*), *re* (*d*), *mi* (*e*), *fa* (*f*), *sol* (*g*), *la* (*a*) извѣстной церковной пѣсни (сольмизацiя Гвидо Аретинскаго) **).

---

*) Невмы писали сначала вовсе безъ линiй, а впослѣдствiи уже на двухъ линiяхъ и между ними. *Зам. пер.*

**) Гимнъ Iоанну Крестителю:

Ut queant laxis
*Res*onare fibris
*Mi*ra destorum,
*Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum,
Sancte Iohannes.

(*Зам. пер.*).

Гораздо позднѣе добавленъ сюда седьмой слогъ si. Итальянцы и Французы употребляютъ еще до сихъ поръ эти названія, хотя они вслѣдствіе прибавки къ нимъ «мажоръ» и «миноръ» стали довольно неудобными.

Новый видъ музыкальнаго шрифта, вполнѣ соотвѣтствующій потребностямъ своего времени, изобрѣлъ монахъ *Франко Кельнскій*, въ концѣ XII ст. или въ началѣ XIII; онъ съ большою точностью обозначалъ не только высоту тона положеніемъ знаковъ но и длительность или стоимость ихъ—фигурой (figura). Тогда какъ просодія и по ней ритмически устроенная музыка имѣли только различіе между длинными и короткими слогами, онъ принималъ самую долгую, короткую и половинную (т. е. полукороткую) длительность, и установилъ поэтому четыре соотвѣтствующіе роды нотъ: maxima, longa, brevis и semibrevis (послѣдняя есть наша цѣлая нота). Этимъ основалъ онъ теорію музыкальной мѣры времени (мензуру) и различіе между *хоральнымъ* и *фигуральнымъ* или *мензуральнымъ* пѣніемъ, вошедшее съ тѣхъ поръ въ употребленіе.

Въ XIV ст., ученіе Франко Кельнскаго развили далѣе *Маркетъ изъ Падуи* и *Жанъ де-Мурисъ* (Jean de Meurs), которые и установили первыя правильныя основанія для употребленія диссонансовъ и консонансовъ.

Какъ неуклюжи и неловки еще были первые практическіе опыты въ гармоніи, въ сравненіи съ развитою свѣтскою пѣснью, показываютъ въ особенности найденные въ новѣйшее время трехголосныя пѣсни и мотеты трубадура Адама де ла Галь (Adam de la Halle «Le boiteux d'Arras»), между тѣмъ, какъ писанные и сочиненные имъ-же водевили (jeux) представляютъ, по тому времени, (второй половинѣ XIII ст.), удивительную легкость въ ритмѣ и мелодіи.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Нидерландская школа. Орландъ Лассъ.

Между тѣмъ, какъ болѣе развитое свѣтское пѣніе было предоставлено натуральному чувству народа, трубадурамъ, министрелямъ, миннезингерамъ (пѣвцы, воспѣвавшіе любовь), старанія ученыхъ музыкантовъ оставались направленными только на развитіе гармоніи, до XVI ст. Вслѣдствіе чего, въ этомъ отношеніи, Нидерландцы стали первенствующимъ народомъ. Преобладаніе характеризующей ихъ обдуманной дѣятельности ума, «patientia laboris», прославленная уже Эразмомъ, и пріятность жизни, основанная на прочномъ благосостояніи, влекли Нидерландцевъ исключительно предаться искусственной разработкѣ вновь пріобрѣтеннаго гармоническаго матеріала. Обрадовавшись открытію въ музыкѣ богатаго (concrete) разнообразія и господствующаго въ немъ закона, они до того вдались въ полифонію, въ накопленіе и противуположное веденіе голосовъ (Contrapunktik), что при этомъ стали почти совсѣмъ не уважать мелодическаго выраженія, и такъ сказать, удалять музыку отъ истинной ея цѣли. При гораздо бо́льшей трудности въ строгихъ многоголосныхъ сочиненіяхъ того времени, было неизбѣжно то, чтобы искусство, въ которомъ упражнялись только односторонне и формально, не сдѣлалось сухою премудростью, и чтобы прекрасное не погибло въ учености и въ формализмѣ. Какъ бы ни казались натянутыми и странными всѣ премудрости и ухищренія простого, двойного, тройного и сложнаго контрапункта, удивительные въ свое время, они были необходимыми подготовленіями для вновь избранной почвы. Жесткія и непокладистыя гармоническія формы должны были разрабатываться совершенно умственно, прежде чѣмъ могли воспринять чувство и внутреннюю жизнь; никогда позднѣйшая музыка не могла бы развить такого отраднаго дѣйствія всѣхъ силъ своихъ, если бы Нидерландцы не приняли на себя, съ радостью и усердіемъ, этой трудной умственной работы. Успѣхи такъ называемой Нидерландской школы были далеко распространены и приняты повсюду, такъ что Нидерландцы занимали самыя видныя и вліятельныя музыкальныя должности въ Италіи, Франціи и Германіи.

Древнѣйшій, намъ извѣстный, сочинитель и учитель контрапункта былъ Вильгельмъ *Дюфай*, капельмейстеръ и тенористъ папской капеллы (1380—1432). Въ его сочиненіяхъ, въ большинствѣ четырехголосныхъ и опирающихся на хоралъ или свѣтскую пѣсню, хотя безъ выраженія, мелодіи и творчества, замѣтенъ большой успѣхъ: въ нихъ проявляется уже чистая гармонія.

Іоганъ *Окенгеймъ* (Окегемъ) — чрезвычайно вліятельный вслѣдствіе своей далеко распространенной школы — основалъ болѣе искусный, собственно фигурированный стиль (род. между 1420—30, умеръ около 1513 года). Его называютъ Бахомъ XV ст. Онъ былъ первый того времени,—когда полифонія, вступившая въ вокальную музыку, въ особенности въ церковную, «заставляла голоса двигаться, расходиться и опять сливаться, образовывала диссонансы, разрѣшала ихъ и вела мелодическій мотивъ внизъ и вверхъ въ различной высотѣ (Carrière, Aesthetik II T.)». Бóльшая искусственность ввела въ художественное развитіе еще болѣе одностороннее направленіе, которое далеко оставило за собою всѣ прочія странности средневѣковаго сочинительства своими загадочными канонами, сухими умственными комбинаціями и óстротами; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, она внутренне упрочила гармоническія упражненія въ искусствѣ тщательными размышленіями, добивающимся внутренней законности, и доставила твердую опору для болѣе свободныхъ движеній чувства и фантазіи. Папская капелла имѣетъ еще семь мессъ, сочиненныхъ Окенгеймомъ.

Извѣстный ученикъ Окенгейма, геніальный и многосторонній *Жоскенъ де Прэ* (род. 1440, ум. капельм. императора Максимиліана I, въ 1515 г. *), старался болѣе серьезно возвысить къ эстетическому воздѣйствію до тѣхъ поръ почти только отвлеченно-техническую ловкость, и сдѣлать ее полезною для жизни. Хотя онъ нерѣдко заходилъ еще далѣе въ искусственности, особенно въ аккордовыхъ рядахъ, даже впадалъ въ причудливость и дикость, но все-таки, по мнѣнію историка Рохлица **), его лучшія сочиненія (больше всего мессы и мотеты для 4 и 5 голосовъ) «легче понимаются: они про-

*) По новѣйшимъ изслѣдованіямъ, годомъ его смерти Амбросъ принимаетъ 1525. *Зам. переводч.*

**) Für Freunde der Tonkunst (IV, 49). Vier Bände. 1824—32. Leipzig.

зрачнѣе, менѣе растянуты и менѣе обременены контрапунктическими хитростями». Какъ тщательно ни разработывалъ и ни отдѣлывалъ онъ свои произведенія, все-таки они не представляли ему только головоломной работы; онъ умѣлъ обращаться съ своимъ искусствомъ, съ остроуміемъ и нѣкоторой веселостью (юморомъ). Такъ, онъ, въ качествѣ капельмейстера Людовика XII, короля французскаго, заставилъ исполнить передъ дворомъ два мотета, сочиненные на слова «Memor esto verbi tui» и «Portio mea non est in terra viventium», чтобы напомнить королю обѣщаніе даровать ему пребенду (т. е. помѣстье духовной особы), осмѣявши уже ранѣе въ мессѣ, написанной на слоги сольмизаціи, la, sol, fa, re, mi, дворянина, котораго онъ нѣсколько разъ просилъ ходатайствовать объ этомъ и который отдѣлался отъ него словами; «Laisse faire moy». Но онъ выказывалъ глубочайшій интересъ къ духовному содержанію и выраженію, и у него есть нѣкоторые мотеты и мессы, изящная разработка которыхъ подготовила позднѣйшій простой, величественно-церковный стиль. Хитрости и причудливости онъ допускалъ только при удобномъ случаѣ и между прочимъ, а серьезное его стремленіе направлено было къ достоинству и благородной простотѣ; онъ обладалъ нужными средствами искусства по всѣмъ направленіямъ и цѣлямъ. «Владѣя въ высшей степени всѣми формами искусства, крайне плодовитый, но все-таки чрезвычайно рачительный (такъ славитъ его Глареанъ, въ противуположность къ нѣсколько старшему его современнику Іакову Гобрехту), полный свободной отваги, но все-таки легко понятный, притомъ ученый и пріятный, стремящійся и къ прелести, онъ былъ общимъ любимцемъ своего времени; принятый во всѣхъ капеллахъ, онъ господствовалъ безъ соперника. Жоскенъ заключаетъ собою рядъ нотовычислителей и открываетъ намъ новый рядъ истинныхъ композиторовъ. Лютеръ его называетъ властителемъ звуковъ, тогда какъ другіе были имъ подвластны.

Жоскенъ болѣе трудился на родинѣ, хотя онъ много занимался и въ Испаніи и Франціи, тогда какъ всѣ значительнѣйшіе сочинители позднѣйшаго времени (кромѣ О. Ласса), *Жанъ-Мутонъ, Клементій понъ Папа, Аркадельтъ, Гудимель, Виллаэртъ* и его ученики, и др., трудились почти только за границею. Опираясь на нотопечатаніе съ подвижными типами, изобрѣтенное Октавіемъ Петруччи въ

1502 г. *), столь важное для общаго и скорѣйшаго распространенія сочиненій, нидерландцы, далѣе половины XVI ст. удержали неоспоримое господство надъ всею Европою. Со времени введенія контрапункта въ папскую капеллу Жоскеномъ, даже въ Римѣ, итальянцамъ предпочитали преимущественно нидерландцевъ, на ряду съ которыми французы и испанцы имѣли отличныхъ сочинителей въ Карпентрасѣ и Моралесѣ (Morales). Богатый и глубокообдуманный 6-ти голосный мотетъ послѣдняго Lamentabatur Jacobus («una maraviglia dell'arte») удержалъ свое мѣсто при исполненіяхъ въ Сикстинской капеллѣ. Сами итальянцы мало занимались новою музыкою «nuova musica», за исключеніемъ флорентинца Костанца *Феста*, называемаго предшественникомъ Палестрины, и оставившаго въ память о своихъ достоинствахъ Te Deum. Онъ умеръ въ 1545 г. И такъ, нидерландцы, со времени основанія папскимъ капельмейстеромъ Гудимелемъ музыкальной школы въ Римѣ (1540), почти исключительно занимали всѣ должности. Но это насильственное владѣніе прекратилось съ образованіемъ, въ школѣ Гудимеля, итальянцевъ: Анимуччіа, Палестрины и Нанины.

Болѣе достойно, нежели Гудимель въ Римѣ, трудился на пользу истиннаго успѣха въ искусствѣ *Гадріанъ Виллаэртъ*, происходившій еще изъ школы Жоскена (род. въ Брюгге около 1490 г.; отъ 1527 г. до смерти въ 1563 г. онъ былъ капельмейстеромъ при соборѣ св. Марка въ Венеціи). Тогда какъ прежніе сочинители писали обыкновенно для четырехъ каноническихъ голосовъ, развивающихся изъ мелодіи, Виллаэртъ сочинялъ свои мотеты пяти, шести и семиголосно, причемъ никогда не гнался за хитростями, а напротивъ велъ голоса болѣе самостоятельно, и старался отдѣлить, прежде обыкновенно сливавшіеся голоса духовнаго пѣнія. Съ этимъ намѣреніемъ онъ писалъ церковные гимны, особенно псалмы для двухъ и трехъ совершенно отдѣльныхъ хоровъ (a coro speccato), по показанію его ученика *Царлино* (1517—1593), имѣющаго высокія заслуги по теоретическому основанію правилъ гармоніи. Этимъ онъ опять вызвалъ на жизнь древнее антифоническое пѣніе, снабженное всѣми средствами развившагося искусства. Перемѣннымъ пѣніемъ полнаго и отдѣльнаго хора

*) Род. въ папскихъ владѣніяхъ, въ мѣстечкѣ «Fossembrone».
(Зам. Пер.).

онъ производилъ величественнѣйшее дѣйствіе, такъ какъ самостоятельнаго инструментальнаго аккомпанимента тогда еще не было въ употребленіи. Весьма удачно напоминаетъ о блестящей общественной жизни Венеціи историкъ Хеймзетъ: «Тамъ, въ отношеніи музыки—чарующее дѣйствіе которой, не только въ церкви, но и внѣ ея, должно было участвовать въ общемъ блескѣ—образовалось постоянное стремленіе къ великому и серьезному; музыка принимала дѣятельное участіе при постоянномъ соединеніи празднествъ церковныхъ съ политическими, которые происходили въ общественномъ центрѣ, въ главной церкви св. Марка».

Обширная дѣятельность Виллаэрта выказывается въ полномъ своемъ значеніи въ связи съ основанною на его ученіи и развивавшею далѣе его стиль, такъ называемою, венеціанскою школою. Его ученикъ и наслѣдникъ въ должности *Кипріанъ де Роре* род. 1516 въ Мехельнѣ. Названный итальянцами «il divino», а нидерландцами поставленный на ряду съ Орландомъ Лассомъ, онъ умѣлъ искусство полифоніи сдѣлать популярнымъ въ *мадригалѣ* (форма мотета, примѣненная къ свѣтскому, эротическому [любовному] содержанію) и этимъ имѣлъ значительное вліяніе на свѣтское художественное пѣніе.

Послѣдній великій сочинитель изъ нидерландцевъ и вообще величайшій въ XVI ст. послѣ Палестрины, былъ **Орландъ Лассъ** (род. 1520 въ Монсѣ (Bergen) въ Геннегау, умеръ въ Мюнхенѣ 1595 г. *). Объѣхавъ Францію и Англію, онъ занималъ значительныя должности въ Неаполѣ и Римѣ, и проживъ долгое время въ скромной тишинѣ въ своемъ отечествѣ, онъ, по призыву герцога Альберта V Баварскаго, въ 1557 поѣхалъ въ Мюнхенъ. Здѣсь, въ качествѣ главнаго капельмейстера, онъ до конца жизни заботился о возвышеніи церковнаго пѣнія.

Чтобы судить, какое успѣшное вліяніе имѣлъ онъ на развитіе нѣмецкой музыки, достаточно вспомнить о его ученикѣ Эккардтѣ. Въ его собственныхъ сочиненіяхъ также замѣтно вліяніе страны, въ которой онъ провелъ бо́льшую и главнѣй-

---

*) Біографическое замѣчаніе о Роландѣ Латрѣ, извѣстномъ подъ именемъ Орланда Ласса. Переводъ съ французскаго Г. Делль Мотта съ замѣчаніями, изданъ С. В. Деномъ. Berlin, 1837. Измѣненія Орландо де Лассусъ и Орландо ди Лассо объясняются тѣмъ, что ему въ 1570 году Императоромъ Максимиліаномъ было пожаловано дворянское достоинство.

шую часть своей жизни, такъ что послѣ кратковременнаго пребыванія въ другихъ странахъ, онъ принималъ ее за вторую, любимую родину. Для него уже недостаточно было развивать только замысловатыя сплетенія голосовъ изъ мелодіи, хотя его стиль болѣе тѣсно связанъ съ формалистическимъ принципомъ, чѣмъ стиль Палестрины. «Онъ, блестящій художникъ сѣвера, великъ и превосходенъ въ церковномъ сочиненіи, богатъ постоянно новыми изобрѣтеніями, не только прелестью и разнообразіемъ, но и глубиною мыслей, въ особенно сильныхъ и полныхъ гармоніяхъ. Проводя жизнь въ путешествіяхъ и при дворахъ, онъ писалъ одновременно церковную и свѣтскую музыку, и оттого отсталъ отъ возвышенной строгости церковной, которой служилъ во всю свою жизнь великій сочинитель Юга— Палестрина» (Хеймзетъ). Сочиненія Лacca, вмѣстѣ съ свѣжею силою, задумчивою серьезностью, достойною возвышенностію, представляютъ намъ много пріятнаго, нѣжнаго. Ясное, простое выраженіе его удивляло всѣхъ, особенно въ мотетѣ «Gustate et videte, quam suavis sit Dominus timentibus eum et confidentibus ei» исполняемомъ при процессіи въ праздникъ тѣла Христова. Изъ его сочиненій, коихъ болѣе двухъ тысячъ, отчасти напечатанныхъ или сохранившихся въ манускриптахъ, находящихся въ Мюнхенѣ, особенно отличаются мотеты, которыми онъ славился, и семь псалмовъ покаянія для пяти голосовъ, о которыхъ Тибо *) неосновательно замѣчаетъ, будто бы ихъ заказалъ ему Карлъ IX, король Франціи, «чтобы достичь успокоенія души послѣ Варѳоломеевой ночи». Въ сочиненіяхъ его мы находимъ: мессы отъ четырехъ до 8 голосовъ и между ними многія свѣтскаго содержанія; мотеты больше всего для 5 или 6 голосовъ, а также и для бо́льшаго или ме́ньшаго числа голосовъ, гимны, псалмы, магнификаты, ламентаціи (Іеремія, къ которымъ онъ присоединилъ отрывки изъ Іова), респонсоріи, литаніи и пр. Его имя осталось бы замѣчательнымъ и безъ этой громадной, многосторонней производительности по его заслугамъ въ модуляціи, которую онъ сдѣлалъ болѣе подвижною примѣненіемъ хроматическаго веденія голосовъ, упрощеніемъ измѣренія такта; онъ привелъ множество родовъ такта съ ихъ знаками къ двумъ главнымъ родамъ, четному и нечетному, съ обозначеніемъ движенія: Аллегро, Адажіо и пр.

*) Музыкальный эстетикъ-писатель.

Современники ставили его на ряду съ Палестриною, «Царемъ музыки», а папа въ 1574 году пожаловалъ его въ кавалеры ордена Золотой Шпоры и, на заглавномъ листѣ одной четырехголосной мессы его сочиненія, сдѣлали въ Италіи (безъ его вѣдома), подъ его портретомъ, подпись: «Hic est Lassus, qui lassum recreat orbem». Не заботясь о похвалахъ свѣта, этотъ «миролюбивый и спокойный мужъ», какъ его называетъ Эккардъ, жилъ исключительно для своего искусства. Отлично выражается о немъ его современникъ, превосходный историкъ Туанусъ (де-Ту): «онъ не увлекался лестными отзывами многихъ и европейскою славою, а принималъ ихъ съ скромнымъ спокойствіемъ».

Кизеветтеръ говоритъ о немъ такъ: «Лассъ освѣтилъ и въ то же время закончилъ періодъ нидерландцевъ, которые въ теченіи двухъ столѣтій даровали свѣту около трехъ сотъ, отличныхъ для своего времени и вообще превосходныхъ, сочинителей». Фетисъ полагаетъ, что «упадокъ нидерландцевъ въ музыкѣ, послѣ смерти Орланда Ласса, зависѣлъ не столько отъ политическихъ безпокойствъ XVI ст. и войнъ двухъ послѣдующихъ столѣтій, сколько отъ того, что контрапунктическое искусство, свойственное нидерландцамъ, послѣ прекрасныхъ плодовъ, принесенныхъ имъ также въ Италіи и потомъ въ Германіи, весьма естественно должно было уступить развившемуся въ XVII ст. мелодически-прекрасному стилю, и особенно оперѣ, ставшей выше всѣхъ другихъ родовъ музыки».

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Палестрина и церковное художественное пѣніе въ Италіи (римская и венеціанская школы).

Тогда какъ Виллаэртъ и Орландъ Лассъ, ясно понимая потребности времени и страны, въ которой они жили, и, обративъ ихъ въ свое художественное стремленіе, возвели имя нидерландцевъ къ новымъ почестямъ въ Римѣ, тогдашнемъ центрѣ нидерландскаго искусства,—односторонне-развитая техническая ловкость, дошедшая до окаменѣлости въ под-

чиненіи формамъ, и сама собою не способная къ жизни, не могла долѣе противодѣйствовать вновь пробудившемуся въ народѣ чувству прекраснаго.

Уже съ X ст. въ практическомъ церковномъ пѣніи, особенно въ самой папской капеллѣ, были примѣнены всѣ результаты постепеннаго развитія гармоніи. Со второй половины XIII ст. и особенно по возвращеніи папъ изъ Авиньона (1377), контрапунктическое украшеніе Грегоріанскаго пѣнія становилось болѣе и болѣе самостоятельнымъ, вслѣдствіе чего весьма трудно было распознать предназначенную для церкви мелодію въ ея искусственномъ нарядѣ. При усилившемся пренебреженіи къ смыслу и связи текста, древнему простому церковному пѣнію угрожала гибель въ непонятной для слушателя массѣ тоновъ, происходившихъ отъ искусственнаго сплетенія голосовъ. Еще чаще случалось, что сочинители, не обращая вниманія на дѣйствительное назначеніе церковной музыки, избирали темами для своихъ мессъ и мотетовъ мелодіи свѣтскихъ пѣсенъ и признавали это открыто въ пошлыхъ заглавіяхъ: L'homme armé (вооруженный мужъ), Adieu mes amours (прощай моя любовь) Baisiez moi, Venere bella, Chiare, fresche e dolce acque и т. д. Церковь не могла равнодушно смотрѣть на подобныя злоупотребленія и произволъ въ искусствѣ, на упадокъ его до ремесленности. Поэтому на Тріентинскомъ соборѣ, въ 1562 г., было предпринято положительное очищеніе церковной музыки. Справедливыя жалобы собора и опасность, серьезно угрожавшая дальнѣйшему существованію фигуральной музыки, возбудили творческій духъ Палестрины, который возвелъ музыку на степень искусства національно-самостоятельнаго и прекраснаго, въ то время, когда скульптура и живопись достигли уже своего совершенства въ трудахъ Мик. Анжело, Рафаэля, Тиціана, Леонарди да Винчи и Корреджіо.

Джіованни Піерлуиджи да Палестрина (род. въ Палестринѣ, по показанію Баини въ 1524 г., умеръ въ Римѣ 2 февраля 1594 г. *)), получилъ свое образованіе въ строгой

*) G. Baini: Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina. 2 volumi, Roma 1828. Сочиненіе это весьма важно по заключающимся въ немъ надежнымъ свѣдѣніямъ, но оно вообще довольно растянуто и панегирично; извлеченіе изъ него съ дополнительными и критическими прибавленіями обработано на нѣмецкомъ языкѣ Кандлеромъ и издано Кизеветтеромъ подъ заглавіемъ: Ueber das Leben etc. Leipzig 1834. Въ краткомъ и

школѣ Гудимеля, особенности котораго, преувеличиваясь, превращались въ ученикахъ его въ слабости, и этимъ сдѣлала Гудимеля, какъ представителя мертвой схоластической доктрины, отвѣтственнымъ за свои заблужденія. Палестрина понялъ сущность ученія этой школы; не впадая въ ея манеры, онъ старался не преступать законныхъ предѣловъ и умѣлъ въ нихъ держаться съ такою свободою и двигаться съ такою геніальною легкостью, что казалось, будто онъ совершенно вышелъ изъ обычныхъ предѣловъ.

Изъ его сочиненій извѣстны намъ ламентаціи и особенно восьми-голосныя импроперіи, писанныя для двухъ хоровъ (improperia—упреки Господа своему неблагодарному народу); они были исполнены въ Великую Пятницу 1560 г., во время поклоненія Кресту и восхитили всѣхъ своимъ простымъ, высокимъ, нѣжно-божественнымъ выраженіемъ. Церковь никогда не слыхала такой чистой простоты и истиннаго величія звуковъ. Съ тѣхъ поръ до настоящаго времени эти импроперіи каждый годъ повторялись; Гёте и Мендельсонъ съ умиленіемъ вспоминаютъ о впечатлѣніи, которое они на нихъ производили. Въ 1562 году появилось другое выдающееся сочиненіе—шести-голосная месса (super ut, re, mi, fa, sol, la), въ которой особенно восхищало «Crucifixus etiam pro nobis», для четырехъ высокихъ голосовъ.

Внѣ Рима, сочиненія Палестрины были неизвѣстны, и потому на соборѣ въ Тріентѣ имѣли такъ мало вліянія, что ду-

---

бѣгломъ обзорѣ, изданномъ подъ заглавіемъ: Joh. Pierl. von Palestrina, seine Werke u. s. w. Breslau 1832. К. фонъ-Винтерфельдъ сосредоточилъ все важнѣйшее изъ изслѣдованія Баини. Прекрасно изображенъ характеръ Палестрины въ прославившемся классическомъ сочиненіи Тибо: Reinheit d. Tonkunst. II Aufl. Heidelberg 1826. Vierte Aufl. herausgegeben von Bähr, Heidelberg 1861. (О чистотѣ музыкальнаго слога). Превосходно говоритъ ученый юристъ о необходимости очищенія новѣйшей и не только церковной музыки; но его пуризмъ одностороненъ, и въ своемъ усердіи онъ даже становится несправедливымъ къ позднѣйшихъ сочинителямъ. *Шпоръ* говоритъ объ этомъ (въ своей біографіи, II, стр. 106): «Я не могу согласиться со взглядомъ Тибо, что она *одна* (староитальянская музыка) есть представительница церковнаго стиля и превосходитъ все, что написано съ того времени, такъ какъ Requiem Моцарта, хотя и вышелъ неоконченнымъ изъ рукъ сочинителя, для меня дороже всего, что я когда либо слышалъ изъ прежней церковной музыки; все таки простой грандіозный стиль тѣхъ сочиненій произвелъ на меня тогда (въ домѣ у Тибо), сильное впечатлѣніе».

ховные отцы въ первомъ негодованіи, и почти стыдясь, что терпѣли такъ долго въ храмѣ Господнемъ испорченное искусство, непремѣнно хотѣли привести церковное пѣніе къ старому грегоріанскому. По настоятельнымъ представленіямъ императора Фердинанда I и римскихъ кардиналовъ, которые многократно указывали на сочиненія Палестрины, былъ предложенъ вопросъ: заключается ли порицаемое неприличіе фигурированнаго пѣнія въ самомъ искусствѣ, или же должно приписать его неспособности сочинителей того времени, и окончательное рѣшеніе поставить въ зависимость отъ новаго, болѣе значительнаго сочиненія Палестрины. Тогда молодому Палестринѣ предложено было исполнить предъ коммиссіею, состоящею изъ 8 кардиналовъ (въ числѣ коихъ находился и св. Карлъ Баромео) пробное сочиненіе—мессу, отъ которой въ особенности требовалась полная внятность текста. Взоры всѣхъ были обращены на него въ это время, такъ какъ дѣло шло о существованіи или несуществованіи искусства. Со всѣмъ воодушевленіемъ художника, полный кроткаго упованія, выраженнаго въ заглавіи первой мессы «Illumina oculos meos» (Просвѣти очи мои), Палестрина принялся за работу; вмѣсто одной, онъ сочинилъ три шестиголосныя мессы, изъ которыхъ послѣдняя, для сопрано, альта, двухъ теноровъ и двухъ басовъ, при первомъ же исполненіи (19 іюня 1565) возбудила всеобщее удивленіе, такъ что самъ папа (Пій IV) въ восторгѣ воскликнулъ: «Здѣсь Іоаннъ, въ земномъ Іерусалимѣ, даетъ намъ предчувствіе той пѣсни, которую однажды слышалъ святой апостолъ Іоаннъ въ Іерусалимѣ небесномъ». Эту мессу, получившую награду, впослѣдствіи Палестрина назвалъ «Missa papae Marcelli», въ благодарность памяти одного изъ прежнихъ покровителей своихъ, папы Марцелла II. И въ другихъ городахъ, въ различныхъ провинціальныхъ соборахъ, напр. въ Миланѣ, даже въ томъ же году, подъ предсѣдательствомъ кардинала Карла Баромея, въ Камбрэ (тоже въ 1565), въ Констанцѣ и Аугсбургѣ (въ обоихъ въ 1567 г.), въ Намюрѣ и Мехельнѣ (1570 г.) и т. д. дѣйствовали въ смыслѣ Тріентинскаго собора и предупредительно разрушали беззаботное творчество церковныхъ сочинителей.

Лучшее направленіе того времени опиралось на блестящую, богатую и многостороннюю дѣятельность Палестрины. Хотя онъ и прежде часто писалъ на свѣтскія темы, однако

лучшее время его творчества характеризуется тѣмъ, что подлежавшій обработкѣ церковный текстъ онъ постоянно связывалъ съ древнимъ, свойственнымъ ему церковнымъ напѣвомъ. Перемѣстивъ церковную мелодію (canto fermo) изъ среднихъ голосовъ въ болѣе внятный верхній голосъ, онъ создалъ хоровое пѣніе, преобразованное ясною гармоніею въ ту богатую и благородную музыку, которая въ его сочиненіяхъ представляетъ намъ недостигаемые образцы, и центромъ которой сдѣлалась папская капелла. Изъ его многочисленныхъ сочиненій, которыя едва вполовину напечатаны, исполняются въ Римѣ, кромѣ вышепоименованныхъ, и нѣкоторыя другія, ежегодно въ извѣстные торжественные дни, особенно на Страстной недѣлѣ, именно: блестящая месса Успенія Богородицы «Assumpta est Maria in coelum»; безподобная, возвышенная офферторія «Fratres ego enim accepi» въ Великій Четвергъ; мастерскій мотетъ «Surge illuminare Jerusalem»; двухорное — «Stabat mater».

Палестрина умеръ на рукахъ св. Филиппа Нéри, 2 февраля 1594 г., и былъ похороненъ подъ благочестивые звуки своего «Libera me Domine» въ церкви св. Петра. На его надгробномъ камнѣ красуются гордыя латинскія слова: «Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps».

Музыка Палестрины не есть собственно хоровое пѣніе, какимъ должна бы быть всякая церковная музыка; въ ней нѣтъ ничего нѣжнаго и патетичнаго, нѣтъ оживленнаго движенія, ничего, дѣйствующаго посредствомъ контраста и возвышенія отдѣльныхъ частей: въ ней блаженно-покоющаяся гармонія, гдѣ «голоса сами собою ничего не значатъ, а выступаютъ изъ общаго только для того, чтобы опять возвратиться въ него и участвовать въ свѣтлой и мягкой звучности. Нѣтъ слѣдовъ драматической возбужденности, даже тамъ, гдѣ нѣсколько хоровъ отвѣчаютъ другъ другу; все покрыто пластическою объективностью, которая не исключаетъ въ иныхъ моментахъ болѣе теплаго и опредѣленнаго выраженія, но такимъ образомъ, что равномѣрный общій ритмъ и здѣсь представляетъ оживленіе только проходящее и не мѣшаетъ равновѣсію, въ которомъ движется общее. Голоса человѣческіе, соединенные для многоголосныхъ соло и хоровъ, выражаютъ все только для себя, и сочиненіе, не изображая субъективной выразительности, дѣйствуетъ само собою и выраженіе его состоитъ въ томъ, что ничто выдающееся субъективное не ослабляетъ и не мѣшаетъ общему идеальному настроенію цѣлаго» (Vischer, Asthätik, III S. 1135). Этой чистой гармоніи чужды эффекты, соотвѣтствующіе новѣйшему чувству, которое ихъ ищетъ въ частомъ употребленіи хроматизма, въ диссонансъ-аккордахъ и въ поражающихъ контрастахъ. Палестрина, какъ говоритъ Тибо, «такой мастеръ въ древнихъ церковныхъ тонахъ и въ сочиненіи частыми (простыми) трезвучіями, что у него мы находимъ, можетъ

быть, болѣе спокойствія и блаженства, чѣмъ у кого либо изъ другихъ сочинителей».

Баини, въ энтузіазмѣ, нашелъ у Палестрины десять стилей; по удачному замѣчанію Винтерфельда, онъ могъ бы найти столько стилей, сколько сочиненій; намъ, привыкшихъ къ болѣе мягкому и опредѣлительному выраженію сочиненія его, когда мы слышимъ ихъ въ первый разъ, кажутся мало разнообразными и даже холодными. Во всякомъ случаѣ, пѣніе сочиненій Палестрины, въ наше время, мало способно дѣйствовать (какъ многіе ожидаютъ отъ этой «musica dall' altro mondo») на оживленіе чувства церковнаго и истиннаго благоговѣнія тѣмъ болѣе, что наше нынѣшнее церковное пѣніе рѣдко можетъ превзойти технически точное исполненіе, чрезвычайно трудное при почти постоянномъ дѣленіи голосовъ, и рѣдко достигаетъ того теплаго и воодушевленнаго подъема, котораго могъ ожидать Палестрина отъ своего хора пѣвцовъ, которые собственно для того были образованы. Но когда это достигается и когда вниманіе уступаетъ наслажденію, тогда все становится полно неестественнаго блеска, все «in exelsis» и исполнено потрясающаго величія. Поэтому въ церкви, сочиненія Палестрины не должны бы исполняться иначе, какъ въ совершенствѣ, и не слѣдуетъ думать объ исполненіи ихъ, какъ простыхъ произведеній искуства. Осторожный Кизеветтеръ, въ своемъ сужденіи о сочиненіяхъ Палестрины, даетъ совѣтъ «не представлять ихъ современной публикѣ иначе, какъ по тщательномъ выборѣ и испытаніи, потому что мы напрасно пожелали бы довести церковную музыку до простоты временъ Палестрины».

Сочиненія Палестрины всего совершеннѣе и съ наибольшимъ впечатлѣніемъ исполняются хоромъ сикстинской капеллы, какъ наслѣдство продолжительной традиціи. Новѣйшіе посѣтители, каковы Якоби и Мендельсонъ, чрезвычайно хвалятъ въ этомъ хорѣ удивительное сліяніе и согласіе, медленный переходъ отъ одного тона и аккорда къ другому, нѣжное усиленіе и ослабленіе, и едва слышное замираніе звуковъ. «Они умѣютъ», говоритъ послѣдній въ упомянутомъ нами письмѣ къ Цельтеру, «поднять и выставить на свѣтъ каждую малѣйшею черту, не выдвигая ее. Одинъ аккордъ переливается въ другой. При этомъ самая церемонія весьма величественна и серьезна; въ капеллѣ глубочайшая тишина; и постоянно повторяющееся греческое «Святъ» поется необыкновенно хорошо, каждый разъ съ тою же нѣжностью и тѣмъ же выраженіемъ». Даже Паэръ (1805) былъ до того тронутъ полною музыкальною набожностью сочиненія и выраженія, что произнесъ: «это—божественная музыка, которую я давно искалъ, которую фантазія моя нигдѣ не могла найти, но о которой я зналъ, что она существуетъ».

«Безъ сомнѣнія часть этого впечатлѣнія зависитъ», такъ говоритъ Краузе (Darstellungen a. d. Geschichte d. Musik. Göttingen 1827), «отъ важности и прелести мѣста, а равно и литургіи католической церкви, которая сама есть одно изъ величайшихъ религіозныхъ произведеній искусства, хотя это пѣніе съ полною силою можетъ дѣйствовать только на душу, вѣрующую въ ученіе этой церкви. Но и при высшей степени развитія духа и чувства, которые стоятъ выше различія вѣроисповѣданій, все таки сердечно и могущественно привлекаетъ—и безъ вѣры въ ученіе католической церкви—священная музыка Палестрины и ему подобныхъ художниковъ, потому что эта музыка, какъ всякая истинная музыка по самой сущности своей, превышаетъ слова и мнѣнія. Наши великіе композиторы навѣрно могли бы сочинять alla Palestrina, если бы

для того настроили свою душу; такъ изъ сочиненія «о чистотѣ музыкальнаго слога» мы узнаемъ, что Керубини это исполнилъ въ восьмиголосномъ« Credo». Какъ наши строители-художники представляютъ намъ въ подражаніи готическую архитектуру среднихъ вѣковъ, а въ образовательномъ искусствѣ, скульпторы Торвальдсенъ и Канова воспроизводятъ пластическое искусство грековъ,— точно тоже могли бы сдѣлать и наши великіе композиторы въ отношеніи этого чистѣйшаго художественнаго стиля музыки. Но подражанія, только воспроизводящія, уступали бы, конечно, безсмертнымъ образцамъ Палестрины и его современниковъ, потому что каждый особенный родъ искусства прежде всего зависитъ отъ свѣжести и силы воодушевленія въ органическомъ цѣломъ его времени.

Музыкальная школа, основанная и управляемая Палестриною и его товарищемъ по школѣ Гудимеля, Джіованни *Нанини* (ум. 1607) постоянными упражненіями обезпечивала живое сохраненіе и дальнѣйшее развитіе стиля Палестрины. Счастливыми наслѣдниками его, преимущественно въ мотетахъ *), Баини выставляетъ *Нанини*, который уже болѣе склоненъ къ мягкости и чувственности, и *Томмазо Лодовико да Витторія* (род. 1560), который, по выраженію Тибо, «прекраснѣйшимъ образомъ соединилъ испанскій жаръ съ духовною кротостью». Послѣ Витторіа, который въ 1594 г. переселился въ Мюнхенъ, слѣдуетъ назвать *Феличе Анеріо*, преемника должности Палестрины. Изъ его сочиненій извѣстны: «Te Deum», восьмиголосное «Ave Regina» и месса «Dixit Maria».

Болѣе предыдущихъ прославился своимъ пяти и четырехголоснымъ «Miserere» съ девятьюголоснымъ заключеніемъ, ученикъ Нанини, **Грегоріо Аллегри** (род. въ Римѣ 1590, ум. тамъ же въ 1652 г.). Противъ осужденій этого прекраснаго сочиненія, сдѣланныхъ Леопольдомъ Моцартомъ, Шпоромъ, Адамомъ и др., свидѣтельствуетъ тотъ фактъ, что молодой Моцартъ, прослушавъ это сочиненіе два раза, тайно записалъ его и увезъ съ собою, какъ нѣкій кладъ. Церемоніи Сикстинской капеллы, въ связи съ которыми оно должно было сильно трогать даже притупленное чувство и ожесточенное сердце, также поспособствовали его всемірной славѣ; но достоинство его содержится въ немъ самомъ. Чрезвычайно мало фигурированная, полная пѣвучести и выраженія, постоянно повто-

---

*) Мотетъ, «motet» по-французски, происходитъ отъ слова «mot»; это— контрапунктическое сочиненіе, часто на cantus firmus, обыкновенно же на библейскую притчу, для голосовъ безъ аккомпанимента. *Зам. пер.*

ряющаяся однозвучная псалмодія, будто проходящая мрачная судьба, звучитъ между пяти и четыреголосными отдѣльными хорами, до послѣдняго стиха: «Tunc imponent super altare tuum vitulos», гдѣ появляется великолѣпная девятиголосная гармонія, какъ всесоединяющее вѣчное примиреніе, заставляющее забыть всѣ земныя страданія. Кромѣ «Miserere» Аллегри, исполняется въ Римѣ ежегодно, на Страстной недѣлѣ, «Miserere» Баини,— сочиненіе, по мнѣнію Мендельсона, слабое и лишенное выраженія, а также подражаніе ему *Томмазо Бая* (ум. 1714). При этомъ сначала исполняются піесы Баини и Бая (въ Среду и Четвергъ на Страстной), а въ Великую Пятницу слѣдуетъ «Miserere» Аллегри.

У сочинителей послѣдующаго времени, благородная простота и священная важность уступаютъ снова мѣсто большей замысловатости въ композиціи. Палестрина писалъ обыкновенно не болѣе какъ на четыре и до восьми голосовъ; въ это же время вошло въ обычай писать для нѣсколькихъ хоровъ, въ 12, 16, 24, даже 36 и 48 голосовъ. Главными мастерами этого дѣла были *Орацiо Беневоли*, служившій съ 1646 до смерти своей въ 1672 г. капельмейстеромъ при церкви Св. Петра въ Римѣ, преемникъ его въ этой должности *Бернабеи* (ум. 1690 г.) и *Питони* (ум. 1743 г.). Шестиголосное «Dies irae» послѣдняго, названнаго Палестриною XVIII ст., славится, какъ сочиненіе, написанное совершенно въ духѣ Палестрины. Понятно само собою, что при исполненіи этихъ многоголосныхъ или, можно сказать, многохорныхъ сочиненій, полный хоръ мѣнялся съ отдѣльными хорами, и только тамъ давалось мѣсто всему полноголосію, гдѣ содержаніе требовало сильнѣйшаго выраженія.

Болѣе высокое и характеристическое значеніе получило искусное многоголосіе въ сочиненіяхъ венеціанской школы, сдѣлавшейся могущественною въ одно время съ римскою. Положительная наклонность этой школы къ полнотѣ хоровъ и изобилію голосовъ нѣкоторымъ образомъ соотвѣтствовала любви венеціанцевъ къ богатству формъ и красокъ, которое въ венеціанской живописи, у Тиціана (ум. 1576), достигло своего полнаго развитія. Первый сочинитель этого направленія былъ племянникъ и ученикъ ученаго контрапунктиста Андрея Габріэли, *Джіованни Габріэли* (род. около 1540, ум. 1612). Онъ художественно развилъ, въ тѣснѣйшей связи съ текстомъ

Св. Писанія, сочиненіе многохорное, которое съ особенною любовью примѣнялъ уже Виллаэртъ *). Изъ его сочиненій, полныхъ силы и порыва, при большомъ богатствѣ гармоніи и хорошемъ распредѣленіи въ цѣломъ, особенно замѣчательны составленные изъ псалмовъ просительные и хвалебные гимны въ шесть, семь и десять голосовъ, двухъ и трехорные магнификаты, трехорныя молитвы для мессъ (полной мессы имъ не написано), респонсоріи для Рождества и Пасхи. Замѣчательно, что онъ, вмѣстѣ съ двух- и трехорными сочиненіями для одного пѣнія (a capella), писалъ и другія, снабженныя инструментальными прелюдіями и характеристическимъ инструментальнымъ аккомпаниментомъ. Такъ онъ написалъ «In ecclesiis benedicite Domino, Alleluia» для двухъ хоровъ съ тремя корнеттами (Zinken) **), одной скрипкой и двумя тромбонами (Posaunen), и «Surrexit Christus» для трехъ голосовъ съ оркестромъ изъ двухъ корнеттовъ (Zinken), двухъ скрипокъ и четырехъ тромбоновъ, съ прелюдіями и интермедіями, съ хоромъ и одиночнымъ пѣніемъ, аккомпанированнымъ различными инструментами, въ большомъ разнообразіи. Подобно Себ. Баху, Габріэли былъ органистомъ при церкви св. Марка; виртуозное обладаніе многоголоснымъ органомъ приводило его къ болѣе украшенной гармоніи и большому инструментальному звуковому богатству. Между прочимъ замѣтимъ, что именно здѣсь, въ Венеціи, которая всегда славилась хорошими органистами, *Бернгардъ Нѣмецъ* (Bernhard der Deutsche) изобрѣлъ педаль (1470)—открытіе, чрезвычайно важное, какъ для развитія игры на органѣ, такъ и для искусства гармоніи.

Сочинители послѣдующаго времени, которые обыкновенно причисляются къ венеціанской школѣ, потому что тамъ родились и образовались: Лотти, Кальдара, Марчелло, принадлежатъ уже болѣе (послѣдній даже положительно) новѣйшему вре-

---

*) Johannes Gabrieli u. sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im XVI Jahrh. u. der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem u. dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule. Dargestellt von K. v. Winterfeld. Zwei Bände, Berlin, 1834.

**) Zinke, Cornetto по итальянски, Cornet à Bourquin пофранцузски; это—духовой инструментъ, прямой или изогнутый, прежде употреблявшійся для управленія хоровыми партіями (Lexikon v. Häuser, Meissen 1833).

Зам. пер.

мени, подготовленному неаполитанскою школою. *Антонiо Лотти* (род. около 1660, ум. 1740 г.) въ лучшихъ своихъ церковныхъ сочиненiяхъ остался вѣренъ строгости стараго церковнаго стиля, который онъ научился смягчать; въ своихъ операхъ онъ былъ представителемъ новаго направленiя. У него слѣдуетъ отличать сочиненiя въ стилѣ «a capella» отъ сочиненiй въ новомъ «stile concertante». «Болѣе всего извѣстны нѣкоторые изъ его многоголосныхъ Crucifixus, по которымъ, однако, нельзя судить объ его мессахъ. Такова, напримѣръ, по моему мнѣнiю, четырехголосная месса, отчасти обращающаяся въ пяти и шестиголосную (чрезъ удвоенiе сопрано и альта), въ которой, на ряду съ нѣкоторыми мѣстами, подобными упомянутымъ Crucifixus, въ «Qui tollis» и «Miserere nobis» или въ одномъ «Domine Deus agnus dei»,—гдѣ сопрано проводитъ одну изъ грегорiанскихъ мелодiй магнификата, - встрѣчаются и отступленiя. Напр., въ Domine Deus, борются между собою, въ безконечныхъ пассажахъ. сопрано со скрипичнымъ соло; все сочиненiе аккомпанируется двумя концертирующими скрипками, двумя альтами и басомъ, къ которымъ иногда примѣшивается гобой и труба» (Heimsöth, S. 859).

Остроумный и плодовитый *Антонiо Кальдара* (род. около 1674, ум. 1764, капельмейстеромъ Карла VI въ Вѣнѣ), удивительный мастеръ фуги, умѣлъ удачно соединять, особенно въ своихъ мессахъ a capella, итальянскую прелесть съ религiозною мощью и достоинствомъ, а равно и съ нѣмецкою основательностiю. Напротивъ того, знатный дилеттантъ *Бенедетто Марчелло* (1680—1739), своимъ оживленнымъ выраженiемъ въ частностяхъ, столь близокъ къ новѣйшему времени, что еще въ 1802 г., по старанiю Керубини, предпринято было новое изданiе его главнаго сочиненiя, 50 псалмовъ Давида (Parafrasi sopra i 50 primi salmi per 1, 2, 3 e 4 voci con basso continuo). Итальянцы признаютъ ихъ классическими. Шпоръ и др. находятъ ихъ большею частью тощими, монотонными и скучными; во всякомъ случаѣ, они имѣютъ историческое значенiе. На развитiе лирической оперы сочиненiе это, написанное въ свободномъ стилѣ кантаты, имѣло большое влiянiе, и потому смѣло могли говорить, что Глюкъ началъ тамъ, гдѣ кончилъ Марчелло

Главный представитель и величайшiй композиторъ венецiанской школы *Дж. Габрiэли* представляетъ собою свой-

ственное ей, самостоятельное ея развитіе. Манеру его сочиненій продолжали нѣмецкіе его ученики, Гейнрихъ Шютцъ и Гансъ Лео Гаслеръ (о которыхъ будетъ сказано впослѣдствіи) и развивали ее далѣе, ограничиваясь лишь различіемъ своихъ отдѣльныхъ задачъ. Нѣмецъ *Іаковъ Галлусъ*, изъ Крайна (настоящее его имя—Хенель, или Хандль, 1550—1591), современникъ Дж. Габріэли, Палестрины и Орл. Ласса, также близокъ къ итальянскимъ сочинителямъ; его сочиненія содержатъ образцы всѣхъ, до тѣхъ поръ найденныхъ родовъ композицій. Двадцати-четырехголосный мотетъ его доказываетъ, что онъ упражнялся въ искусномъ многоголосіи и вполнѣ владѣлъ имъ; большая же часть прочихъ его сочиненій, отличающихся простотою и веселою искренностью, доказываютъ, что многоголосія онъ не любилъ; нѣкоторыя изъ его сочиненій, какъ, напр., знаменитые мотеты его «Ecce quomodo moritur justus» и «Media vita in morte sumus» могутъ быть названы рядомъ съ лучшими сочиненіями Палестрины.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Происхожденіе оперы и ея дальнѣйшее развитіе неаполитанскою школою.

Хотя венеціанская школа, процвѣтавшая при Дж. Габріэли, оказывала непрерывное вліяніе преимущественно въ Германіи, однако, для нашего времени, она имѣетъ гораздо менѣе значенія, чѣмъ римская и неаполитанская школы, въ средѣ которыхъ она въ послѣднее время въ Италіи занимала, въ нѣкоторомъ родѣ, только среднее положеніе. Только произведеніями неаполитанской школы—хотя онѣ и не производятъ впечатлѣнія, и нынѣ ихъ даже не знаютъ — начинается исторія нашей новѣйшей музыки, на сколько она есть выраженіе чувства, внутренняго движенія и страсти. Эта школа сообщила музыкѣ въ короткое время существенно измѣненное направленіе, которое подготовило и образовало свѣтское художественное пѣніе, до того времени безпріютное и процвѣтавшее свободно, безъ стѣсненія условіями церковной музыки лишь въ Неаполѣ. И

такъ постепенное развитіе нашего искусства ведетъ насъ изъ Рима въ Венецію, а потомъ въ веселый и впечатлительный Неаполь, и затѣмъ, изъ ученой и художественной Флоренціи опять въ Неаполь.

Уже Виллаэртъ и его ученики, особенно Царлино, даже Палестрина и Орл. Лассъ — единственные пѣвцы, которыхъ можно себѣ представить «въ длинныхъ мантіяхъ» — примѣняли многоголосіе и къ свѣтскому пѣнію, въ формѣ *мадригала,* воспѣвающаго любовь или сцены деревенской жизни. Этотъ родъ сочиненія, «въ которомъ, какъ говоритъ Кизеветтеръ, веселая мелодія со строго опредѣленнымъ ритмомъ (нѣчто особенное для того времени) была аккомпанируема простымъ контрапунктомъ нѣсколькихъ голосовъ (трехъ, четырехъ и до семи)», быстро распространился по всей Италіи, и нашелъ въ Неаполѣ, въ болѣе легкой формѣ такъ называемыхъ Villanelle или Villote alla Napolitana, радушный пріемъ у народа. Какъ особенно плодовитые сочинители мадригаловъ наиболѣе извѣстны *Лука Маренціо* (род. около 1550 «il più dolce cigno dell' Italia») и князь *Джезуальдо ди Венозa* (1588—1612).

Переходъ многоголоснаго пѣнія отъ лирической поэзіи къ «драмѣ съ хорами (у насъ еще и теперь употребительной) былъ весьма естественъ, потому что хоры, связывающіе отдѣльныя сцены и акты, и хоры заключительные тогдашнихъ пастушечьихъ игръ, имѣли характеръ преимущественно лирическій (Аминта Тассо, Гварини Pastor fido, и пр.). Примѣненіе многоголосной формы пѣнія для разговора и отдѣльной рѣчи, въ церковной музыкѣ (напр. въ импроперіяхъ Палестрины) уже мало уважалось; оно и на сценѣ было бы неумѣстнымъ и даже смѣшнымъ. Представимъ себѣ двухъ влюбленныхъ, которые должны обращаться другъ къ другу устами хора, разставленнаго за сценою или даже на сценѣ. Нѣсколько удачнѣе былъ другой опытъ — примѣнить музыку мадригала къ драматическому одиночному пѣнію такимъ образомъ, чтобы пѣнію принадлежалъ одинъ голосъ, а другіе исполнялись на инструментахъ. Вслѣдствіе этого, единственная до тѣхъ поръ принятая форма, собственно церковное многоголосіе, оказалась совершенно недостаточною для выраженія индивидуальнаго ощущенія, и потому, не отказываясь отъ уже испытаннаго стараго, нужно было подумать о чемъ либо новомъ.

Общество любителей искусства и ученыхъ, существовавшее

во Флоренціи съ 1580 г., предприняло то, на что никогда не отваживались музыканты: возобновить и для музыки блестящія времена греческаго искусства. Оно принялось за совершенное преобразованіе музыки и исполнило его. Чтобы понять этотъ переворотъ, въ наше время, чуждающееся ученыхъ занятій, нужно вспомнить, какъ тогдашняя юношески одушевленная наука древностей, далеко не способная служить только мертвою школьною ученостію, цѣлью своею для настоящей жизни признавала общественную пользу національнаго искусства и литературы. Поэзія національная (хотя выражавшаяся одно время безжизненнымъ подражаніемъ античнымъ формамъ), пластическое искусство и живопись избавились отъ исключительнаго служенія церкви; музыка также не могла долѣе противиться духу «возрожденія», успѣшно противодѣйствовавшему всему церковному.

На перекоръ искусному многоголосію, прямо противорѣчившему началамъ греческаго искусства, общество, образовавшееся при Академіи Платона, основанной Космою де Медичи, постановило первымъ требованіемъ болѣе опредѣленное индивидуальное выраженіе и полную вразумительность текста того, что поется. Послѣ многихъ безполезныхъ попытокъ возрожденія греческой трагедіи, наконецъ появился, составляющій основу драматическаго пѣнія, *речитативъ*, соотвѣтствующій простой музыкальной дикціи древнихъ —родъ исполненія, который представляетъ собою средину, между разговоромъ и пѣніемъ, характеристически обозначается тогдашнимъ названіемъ «musica parlante».

Первый, болѣе замѣчательный опытъ въ новомъ stile rappresentativo или recitativo, была Эвридика *Іакова Пери*, съ текстомъ Ринуччини; она быстро распространилась послѣ того, какъ была исполнена при торжественномъ бракосочетаніи Генриха IV Французскаго, съ Маріею де Медичи, во Флоренціи 6 Февраля 1600 г. Успѣхъ новаго рода искусства былъ не такъ силенъ, какъ ожидали его основатели, чему причиной была возрастающая роскошь, съ которою съ тѣхъ поръ были часто представляемы музыкальныя драмы (dramme per musica), какъ праздничное увеселеніе при дворахъ итальянскихъ князей. Музыкально-декламаціонное исполненіе, устроенное по предписанію любителей древности прославившихся «благороднымъ пренебреженіемъ къ пѣнію», должно было казаться бѣднымъ и лишеннымъ прелести народу, любившему пѣніе и дорожившему всего болѣе прекрасными и живыми формами, и побудить та-

лантливыхъ и честолюбивыхъ сочинителей къ дальнѣйшему стремленію къ новизнѣ.

Особенное усовершенствованіе получила, вообще еще весьма не музыкальная опера, въ трудахъ остроумнаго и изобрѣтательнаго *Клавдія Монтеверде* (род. въ 1566 въ Кремонѣ, ум. въ 1650 въ Венеціи). Его именемъ назвалъ Кизеветтеръ цѣлую эпоху. Въ противуположность предписанному обращенію съ античными предметами, которое заставляло почти вполнѣ жертвовать музыкальнымъ построеніемъ въ пользу выразительности слова, онъ поставилъ свое искусство на ряду съ поэзіею тѣмъ, что сдѣлалъ речитативъ более пѣвучимъ, оживленнымъ и выразительнымъ, и даже разработалъ богаче и свободнѣе аккомпаниментъ на инструментахъ. Особенно въ послѣднемъ отношеніи, его нововведенія встрѣтили много оппозиціи. На сколько онъ уже не стремился къ единственной и высшей, въ то время, цѣли, къ достиженію хваленыхъ образцовъ древности, — ясно доказывается тѣмъ, что онъ часто характеристически пользовался рядомъ съ пѣніемъ инструментами, и даже не боялся необычныхъ и до сихъ поръ неслыханныхъ диссонансовъ для выраженія страстнаго возбужденія *). Характеристична въ этомъ отношеніи его попытка изобразить въ одномъ сочиненіи своемъ въ родѣ кантаты, музыкально-драматически, эпизодъ изъ Т. Тассо «Освобожденнаго Іерусалима» (Танкредъ и Клоринда), тогда какъ другіе, въ одностороннемъ желаніи подражать трагедіямъ Грековъ, до сихъ поръ почти совсѣмъ пренебрегали національною поэзіею. Въ направленіи Монтеверде это тѣмъ болѣе замѣчательно, что стихотвореніе Тассо, повидимому весьма мало нуждается въ музыкѣ, и будучи переложено въ прозу, было бы даже скучно. Позднѣйшая итальянская опера рѣдко, но чрезвычайно свободно, пользовалась полнозвучнымъ и полнымъ нѣжнаго чувства сочиненіемъ Тассо, и въ этихъ случаяхъ ограничивалась при выборѣ матеріала почти исключительно древнею миѳологіею и исторіею («fabulöse Historie» т. е. «баснословная повѣсть»). Со временъ Монтеверде, вмѣсто стихотворной формы изображенія, такъ боязливо охраняемой до сихъ поръ, выступаетъ форма музыкальная; какъ мало можно было предчувствовать въ его операхъ ту силу, которая скоро

*) Ему приписывается введеніе въ употребленіе доминантъ-септаккорда. *Зам. пер.*

совсѣмъ преодолѣла поэзію; музыкальная драма положительно отклонилась отъ своей первоначальной цѣли, и этимъ сильно содѣйствовала дальнѣйшему развитію новѣйшей музыки.

Мелодическій, свободный стиль оперы выигралъ еще болѣе отъ церковныхъ сочиненій Віадана и Кариссими, которыя возникли изъ новаго принципа индивидуализаціи голосовъ, нежели отъ всей оперной композиціи предшествовавшаго времени. *Лодовико Віадана*, монахъ, жившій въ началѣ XVII ст., сдѣлалъ первый шагъ къ освобожденію мелодіи отъ оковъ контрапунктическихъ правилъ въ музыкѣ церковной, чрезъ то, что смотрѣлъ на гармонію, прежде безусловно господствовавшую, какъ на основаніе самостоятельнаго пѣнія. Главнымъ его произведеніемъ были (въ 1587 г. испытанные въ Римѣ и въ 1602 изданные), такъ называемые *церковные концерты* (concerti ecclesiastici или concerti sacri), «родъ композиціи, въ которомъ одинъ, два, три или нѣсколько голосовъ, исполняя кантилены, имѣли какой либо аккомпанирующій инструментъ, обыкновенно органъ, для выполненія гармоніи» (Кизеветтеръ). Надъ basso continuo для органа (basso per organo), какъ аккомпанирующаго основному голосу, органистъ добавлялъ аккорды по своему усмотрѣнію и вкусу. Предполагалось, конечно, умѣніе играть гармонію по данному басу; позже, при успѣшномъ развитіи гармоніи, цифрованные басы становились все болѣе необходимыми, художественно вѣрное исполненіе генералъ-баса сдѣлалось предметомъ особой науки. «Въ этомъ церковномъ пѣніи Віадана находимъ мы напѣвы отдѣльно для каждаго изъ четырехъ голосовъ, по два, по три и по четыре, во всѣхъ комбинаціяхъ, и даже съ удвоеніемъ одного и того же голоса; наконецъ, четырехголосные напѣвы, прерываемые пѣніемъ соло отдѣльныхъ голосовъ (напр. «Diei solemnia fulget dies», съ поющимъ соло теноромъ въ перемежку съ хоромъ, или съ повторяющимся четыре раза хоромъ «Dic Maria quid vidisti» съ соло или очередующимся пѣніемъ четырехъ голосовъ); нѣкоторыя пѣсни, для бóльшаго разнообразія написаны для голоса и для инструментовъ, такъ, напримѣръ, трехголосное «Bone Jesu» для одного тенора и двухъ тромбоновъ (Posaunen), четырехголосное «Repleatur cor meum laude tua» для альта, тенора и двухъ (si placet) тромбоновъ. Въ этомъ видѣ, эти сочиненія не имѣютъ большаго значенія. Все построеніе же ихъ, весьма удобное для церковнаго пѣнія, способствуетъ, кромѣ того, правильно-

сти въ аккомпаниментѣ на органѣ, и развитію мелодіи, самостоятельно сосредоточенной въ одномъ и томъ же голосѣ. Съ самаго начала существовало трехъ и четырехголосное пѣніе, но только въ формѣ канонической и фугированной, безъ аккомпанимента» (Хеймзётъ). Этимъ была рѣшена побѣда мелодіи надъ гармоніею; единство и сомкнутость мелодіи должны были прекратиться, и контрапунктическое сочиненіе самостоятельнаго и мелодическаго изобрѣтенія уступило мѣсто простому пѣнію, имѣющему значеніе самостоятельное, независимо отъ гармоніи. «Подвижной и прелестный» родъ концертовъ Віадана, восхваленный Преторіемъ, сталъ образцомъ для многихъ итальянскихъ и нѣмецкихъ композиторовъ.

Еще болѣе содѣйствовалъ развитію свободной, характеристически разработанной мелодіи *Джіакомо Кариссими* (род. 1600 въ Венеціи, ум. 1690). Онъ прожилъ почти цѣлое XVII столѣтіе. Онъ, въ особенности, поставилъ истинною задачею художника и для церковной музыки: выраженіе индивидуальнаго чувства. Въ своихъ церковныхъ кантатахъ и ораторіяхъ (Іеффай, Судъ Соломона), онъ такъ счастливо развилъ свободныя формы речитатива и аріозообразнаго одноголосія, что его работы могли служить образцомъ для юной оперы.

Твердо установившись въ своемъ музыкальномъ развитіи, опера быстро двинулась впередъ, преимущественно, около середины XVII ст., когда представленія стали публичными. Возрастающее же расположеніе народа къ оперѣ побудило композиторовъ отъ речитатива и аріозо перейти къ аріи. Опера должна была получить въ скоромъ времени совершенно измѣненное направленіе, потому что *импресаріи* въ вознагражденіе за меньшую роскошь въ постановкѣ (слѣдовательно для уменьшенія издержекъ), старались замѣнить удовольствіе зрѣнія удовольствіемъ слушанія. Пѣвучая опера, образовавшаяся при содѣйствіи великихъ школъ пѣнія и особенно неаполитанской старшаго Скарлатти и его учениковъ, сдѣлалась національною.

Удивительно многостороннимъ и плодовитымъ *Александромъ Скарлатти* (род. въ Трапани въ 1659 г., ум. въ Неаполѣ въ 1725 г.), ученикомъ Кариссими, начинается исторія собственно новѣйшей оперы. Ему принадлежитъ развитіе оперной мелодіи, о которомъ Р. Вагнеръ сожалѣетъ, какъ о «возвращеніи къ Паганизму»; онъ уже установилъ во всемъ существенномъ формы итальянской оперы прошедшаго столѣтія.

Ему въ особенности опера обязана болѣе богатою и свободною инструментовкою въ самостоятельныхъ прелюдіяхъ и въ интермедіяхъ, а также въ аккомпанированномъ или *обязательномъ речитативѣ* (recitativo obligato), вошедшемъ съ тѣхъ поръ въ употребленіе. *Аріи* придалъ онъ прекрасную, сомкнутую форму, чрезъ раздѣленіе ея на три отдѣла: *главный, средній* и *da capo* (т. е. повтореніе главнаго отдѣла съ новыми, болѣе богатыми украшеніями въ пѣніи). Раздѣленіе это вездѣ принято. Въ многочисленныхъ своихъ церковныхъ сочиненіяхъ (мессахъ, мотетахъ, ораторіяхъ и кантатахъ) Скарлатти остался вѣренъ прежнему серьезному направленію. Знамениты его «Miserere» и двухорная фуга «Tu es Petrus», сочиненныя имъ для папской капеллы въ 1680 году, и исполняемыя до сихъ поръ въ Свѣтлое Христово Воскресенье при вступленіи папы въ церковь.

Ученикъ Скарлатти, *Франческо Дуранте* (род. въ Неаполѣ 1693, ум. тамъ же въ 1755 г.), хотя самъ ничего не писалъ для театра, но изъ его школы вышли знаменитѣйшіе сочинители итальянскихъ оперъ: *Дуни, Террадельясъ, Пиччини, Жомелли* и др. Какъ церковный композиторъ, Дуранте принадлежалъ новому направленію, но безъ ущерба для церковнаго достоинства; онъ охотно примѣнялъ и разрабатывалъ вокальный стиль, основанный на древнихъ церковныхъ тонахъ. Изъ учениковъ Скарлатти должно назвать еще *Франческо Фео*, двухорную мессу котораго считаютъ не только блестящимъ, но и сильнымъ и величественнымъ сочиненіемъ, и *Александра Страделла*, извѣстнаго своею романическою судьбою. Болѣе значенія имѣлъ, въ церковномъ сочиненіи, современникъ Дуранте—*Леонардо Лео* (род. въ Неаполѣ 1694, ум. тамъ же 1745), также ученикъ Скарлатти и послѣдователь римской школы временъ Питони. Главнымъ его сочиненіемъ, въ древнемъ стилѣ (à capella), было большое восьмиголосное Miserere, «которое для Неаполя было тѣмъ же, чѣмъ Miserere Аллегри (написанное около полустолѣтія позже) для Рима» (Heinse, Hildegard von Hohenthal). Съ благородною прелестью обращаясь съ древнимъ стилемъ, Лео является, съ другой стороны, особенно въ ораторіи (La morte d'Abelle), главнымъ покровителемъ концертирующаго стиля, съ разработаннымъ речитативомъ и съ еще довольно серьезно украшенною аріею и полнозвучнымъ аккомпаниментомъ; онъ, какъ выражается Рейхардтъ, «перенесъ музыку изъ періода возвышеннаго стиля въ періодъ прекраснаго стиля».

Церковная музыка въ сущности совершенно измѣнилась отъ нововведеній, господствовавшихъ со временъ Лео; она теряла въ строгости, величіи и достоинствѣ, по мѣрѣ того, какъ перешедшее изъ оперы виртуозное одиночное пѣніе и инструментальная музыка болѣе или менѣе вытѣсняли хоровое пѣніе и органъ. При этомъ замѣчательно, что именно послѣдніе исключительно-церковные сочинители, имѣющіе значеніе: Віадана, Кариссими и Дуранте, существенно подвинули впередъ построеніе оперы.

Наиболѣе извѣстная изъ оперъ Лео была «Olimpiade», а въ ней славились дуэтъ «Nei giorni tuoi felici» и арія «Non so donde viene». Послѣдующіе оперные композиторы Италіи, образованные въ школѣ Дуранте и Лео, почти исключительно обращали вниманіе на чисто-формальную красоту и совершенство въ пѣвучести; изъ блестящаго ихъ ряда мы укажемъ на *Перголезе*, *Дуни*, *Террадельяса*, *Жомелли* (1714—1774), *Траэтта*, *Киччіо ди Маіо*, *Галуппи*, *Джульельми* и особенно на *Никколо Пиччини* (род. въ Бари 1728, ум. въ Пасси близъ Парижа 1800 г.) и *Гаспаро Саккини* (род. въ Неаполѣ 1735, ум. въ Парижѣ 1786). Съ виртуозностью въ пѣніи, доведенною до невѣроятія введеніемъ безхарактерныхъ голосовъ кастратовъ, опера принимала все болѣе наружное, женственно-изнѣженное направленіе, противное ея драматической характеристикѣ и поэтическому назначенію. Главною задачею этихъ сочинителей было нанизывать на нить речитативовъ возможно богатую гарнитуру блестящихъ арій, обыкновенно отъ двадцати до тридцати; а рѣдко встрѣчавшихся у нихъ дуэтовъ, терцетовъ и «ensemble» публика не любила.

Главнымъ представителемъ итальянской оперы въ блестящія ея времена можно считать, замѣчательнаго во многихъ отношеніяхъ, *Іосифа Адольфа Гассе* (род. въ Бергедорфѣ близъ Гамбурга 1699, ум. въ 1783 въ Венеціи), названнаго итальянцами il caro или divino Sassone. «Никто изъ другихъ сочинителей не представляетъ, такъ какъ Гассе, общихъ чертъ тогдашней итальянской школы въ ея высшей объективности и чистотѣ» (W. H. Riehl. Сравн. его прекрасную характеристику Гассе, «придворнаго copernаго композитора въ Дрезденѣ» въ «Musikalische Charakterköpfe»). Будучи ученикомъ старика Скарлатти, и въ 1771 г. сподвижникомъ пятнадцатилѣтняго Моцарта, онъ обнимаетъ своею жизнью и дѣятельностью всю исто-

рію развитія старинной итальянской оперы, и его восклицанію о Моцартѣ: «Этотъ мальчикъ заставитъ забыть всѣхъ насъ» (Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti) суждено было исполниться въ скоромъ времени.

Подобно тому, какъ Гассе въ музыкальномъ отношеніи, *Метастазіо* (1698—1782) въ отношеніи поэтическомъ представляетъ вершину итальянской opera seria. Образованный музыкантъ и особенно пѣвецъ, онъ былъ, одновременно, лирическо-драматическимъ поэтомъ, безподобнымъ въ благородной пѣвучести слова и нѣжнѣйшей лирикѣ чувства. Напротивъ того, его драматическая изобрѣтательность чрезвычайно однообразна при огромной производительности; онъ писалъ именно такъ, какъ желали композиторы, *для музыки;* достоинства трагическаго писателя нельзя требовать отъ него, какъ это дѣлаетъ слишкомъ строгій А. В. фонъ Шлегель. Удачно сравниваетъ его Риль съ французомъ-либретистомъ Скрибомъ. У Метастазіо господствуетъ форма, свободно подчиняющаяся музыкальной пластикѣ, а у Скриба—матеріалъ, безобразная и часто несвязная ситуація. Изъ итальянцевъ можно сравнивать съ нимъ *да-Понте*, какъ сочинителя собственно драматическихъ либретто. Лучше всего разобралъ его достоинства и слабыя стороны Артеага въ сочиненіи: Le revoluzioni del teatro musicale italiano. (Venezia 1785).

Будучи вызвана къ жизни оперою, возвысилась и инструментальная музыка: сначала искусство игры на скрипкѣ, постепенно, отъ простого аккомпанимента и введенія къ пѣнію, дошло до большей степени самостоятельности. Послѣ *Корелли* (1653—1713), мастера въ дѣлѣ тона и чувствительнаго выраженія, и его ученика *Геминіани*, геніальный *Тартини* (1962 — 1770. «il maestro delle nazioni») усовершенствовалъ технику скрипичной игры, особенно смычка. Свидѣтельствомъ его удивительной ловкости служитъ, еще недавно вновь изданная и исполняемая въ концертахъ, чрезвычайно странная «Соната діавола» (Trille du diable), «піеса, въ которой никакъ нельзя понять, какъ возможно ея исполненіе четырьмя пальцами; кажется, будто слышатся три или четыре скрипки». Изъ его школы, основанной въ Падуѣ, вышли великіе виртуозы *Нардини* и *Пуньяни*, которые сами образовали отличныхъ учениковъ *Лолли* и *Віотти*.

Изъ пѣвцовъ, имѣющихъ высшее художественное и исто-

рическое значенie, особенно замѣчательны кастраты *Сенезино*, *Бернакки*, ученики *Пистокки*, *Каффарелли*, который пѣнieмъ прiобрѣлъ себѣ герцогство, *Карло Броски*, прозванный Фаринелли, ученикъ *Порпоры*, могущественный любимецъ Филиппа V и Фердинанда VI испанскаго; затѣмъ *Пакiаротти*, *Маркези*, *Кресчентини*, *Веллути*, пѣвицы Витторiя *Тези*, *Фаустина* Бордони, супруга Гассе, Франческа *Куццони*, Франческа *Габрiели*. Наконецъ слѣдуетъ еще упомянуть о семействахъ знаменитыхъ кремонскихъ инструментальныхъ мастеровъ *Амати*, *Гварнери* и *Страдуари*, инструменты которыхъ до сихъ поръ имѣютъ очень высокую цѣну.

Скоро долженъ былъ увянуть цвѣтъ итальянской оперы, назначенной только для непродолжительнаго чувственнаго наслажденiя, не смотря на усилiя всѣхъ, содѣйствовавшихъ ея блеску. «Не доставало нравственной силы для того, чтобы дойти до внутренняго смысла этихъ сказанiй о герояхъ и божествахъ; съ ними обращались только какъ съ удобнымъ покровомъ для модныхъ любовныхъ сентиментальностей и какъ съ средствомъ для ихъ украшенiя и прославленiя» (Fr. Chrysander, Händel I). Къ тому же, опера составлялась, смотря по личнымъ средствамъ пѣвцовъ (Гассе болѣе сотни оперъ написалъ для своей супруги *Фаустины*); весьма естественно, что опера должна была погибать при измѣненiи въ персонажахъ или при меньшей виртуозности ихъ въ пѣнiи, такъ какъ она имъ представляла лишь скудное драматическое основанie. А много ли знаютъ нынѣ, хотя бы только по названiю, достославныхъ сочиненiй того времени, о которыхъ Вильгельмъ Гейзе, въ своемъ художественномъ романѣ «Hildegard von Hohenthal», выражался съ такимъ энтузiазмомъ? «Вѣроятно, много прекраснаго въ мелодiи и выраженiи погибло вмѣстѣ съ безчисленными операми первыхъ двухъ столѣтiй этой отрасли искусства, преданными забвенiю; но музыкальная драматичность не могла быть удачною на этой почвѣ» (Vischer, Aesthätik III).

Нѣсколько церковныхъ сочиненiй избѣжали общаго забвенiя, и они замѣчательны не столько своею религiозною силою и глубиною, сколько своею прiятностiю для болѣе свѣтскаго времени, нѣжнымъ выраженiемъ чувства и удобствомъ при исполненiи. Въ числѣ ихъ знаменитое «Stabat Mater» меланхолически-кроткаго *Эммануила д'Асторги* (род. 1680); на ряду съ нимъ, или лучше сказать, еще выше, стоитъ Stabat Mater *Перголезе*

(1710—1736), переведенное Клопштокомъ на нѣмецкій языкъ и исполняемое съ большимъ успѣхомъ и въ новѣйшее время. Оно написано для двухъ женскихъ голосовъ съ аккомпаниментомъ квартета—кроткая элегическая лебединая пѣснь рано умершаго сочинителя. Нѣкоторыя изъ его сочиненій пламенны и блестящи (его мессы, 113 псаломъ и др.). Изъ сочиненій Асторга извѣстны лишь немногія; воспоминаніе о немъ возобновили Ф. Рохлицъ (Für Freunde d. Tonkunst II) и Риль (Musikalische Charakterköpfe I). О его Stabat Mater говоритъ Риль слѣдующее: «У Асторга новѣйшее въ церковной музыкѣ драматизированіе текста борется съ тою старою манерой мистической созерцательности, которая имѣется въ школѣ Палестрины въ видѣ музыкальной лирики возвышеннаго стиля, равномѣрно развивающейся надъ измѣняющимся смысломъ и выраженіемъ текста». Меньше достоинства имѣютъ церковныя сочиненія *Жомелли*, даже его реквіемъ и мизерере на слова: «Pietà, Signore». Моцартъ сказалъ о немъ: «Этотъ человѣкъ блестящъ въ своей спеціальности (оперѣ), и мы не можемъ вытѣснять его оттуда, гдѣ онъ властвуетъ. Ему не слѣдовало выходить изъ этой области и писать напр. церковныя сочиненія въ древнемъ стилѣ». Въ дрезденской придворной католической капеллѣ еще теперь исполняется ежегодно величественное Te deum, сочиненное Гассе, и одинъ его реквіемъ, который Краузе ставитъ даже выше реквіема Моцарта; въ его мессахъ и ораторіяхъ, напротивъ, является безпрепятственно легкій итальянскій характеръ и оперная арія.

«Хотя католическая церковная музыка въ XVIII ст. дѣйствительно стала похожею на музыку театральную, а серьезная опера едва отличалась отъ торжественной мессы, все таки у сочинителей старой неаполитанской школы церковный стиль, не смотря на введеніе новыхъ блестящихъ пріемовъ плохой музыки, достаточно замѣтно отличается отъ свѣтской музыки и удерживаетъ свое достоинство» (Кизеветтеръ). Въ общемъ нельзя отрицать, что новое направленіе довело наконецъ музыку до субъективной односторонности и неумѣстнаго преобразованія въ свѣтскую, несправедливо и неразумно было бы назвать это направленіе, по его первоначальной цѣли, враждебнымъ церкви (говоря въ смыслѣ нехудожественной и безжизненной реакціи) и съ пуританскою строгостью упорствовать вообще противъ примѣненія концертирующаго стиля къ церковной музыкѣ. На-

противъ того, слѣдуетъ признать это обстоятельство, по прекрасному выраженію О. Яна (Mozart I, S. 441), за необходимое послѣдствіе вновь пробужденной жизни въ искусствѣ; слѣдуетъ убѣдиться, что явилась потребность изображать, со всею силою и истиною собственнаго ощущенія, чувства религіозныя свободно отъ условнаго принужденія, и пользоваться «всѣми средствами блестяще-развивающагося искусства для службы церкви, какъ это было и съ искусствомъ образовательнымъ. Такъ вступило на новый путь искусство, съ невиннымъ рвеніемъ вновь оживленнаго художественнаго стремленія, съ откровеннымъ чувствомъ кротости, которая все, что имѣетъ лучшаго, освѣщаетъ тѣмъ, что приноситъ въ даръ церкви». Вообще церковная музыка и опера шли вмѣстѣ, въ мирномъ союзѣ, и обѣ почти постоянно дѣйствовали поочередно, пользовались одинаково улучшеніями и расширеніями въ новыхъ формахъ. Оба направленія и исторія ихъ постоянно нераздѣльны. Въ особенности итальянская ораторія, которая сначала была одного направленія съ оперою, представлялась въ XVIII ст. чѣмъ-то въ родѣ духовной оперы, и ею невинно наслаждались любители музыки, въ награду за лишенія во время поста. Высшее характерное значеніе ораторія получила только съ появленіемъ великихъ нѣмецкихъ сочинителей Себ. Баха и Генделя. Положеніе искусствъ вообще, и особенно музыки къ церкви, было теперь совершенно различно въ Италіи и въ протестантской Германіи: тамъ это положеніе было свободно и болѣе или менѣе отдѣлено отъ церковныхъ цѣлей; здѣсь же, особенно въ первыя времена протестантизма, оно почти исключительно зависѣло отъ церкви. Великое духовное движеніе, причиненное усвоеніемъ вновь классическихъ ученій въ Италіи, повело къ свободѣ въ искусствѣ, въ Германіи же — къ освобожденію мысли. Легкая природа итальянцевъ и ихъ игривое художественное чувство противудѣйствовали духовной строгости реформаціи, совершенно безчувственной и даже враждебной къ искусству, и потому всѣ старанія о религіозной реформѣ Джіордано Бруно и Саванаролы были едва поняты и не оцѣнены по достоинству, и вскорѣ оставлены.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Евангелическое церковное пѣніе *).

Въ Германіи церковная музыка—другой музыки въ значеніи національномъ тамъ не существовало—приняла, стараніями Лютера и его музыкальныхъ друзей Вальтера и Зенфля, по преимуществу характеръ протестантскій. *Лютеръ* для нѣмецкаго церковнаго пѣнія былъ тѣмъ же, чѣмъ св. Амвросій для латинскаго. Лютеръ старался сдѣлать церковное пѣніе, какъ и вообще все церковное, возможно-популярнымъ. Онъ ввелъ, вмѣсто обычнаго до сихъ поръ чисто литургическаго римскаго хорового пѣнія (которое онъ называлъ пустымъ и дикимъ крикомъ осла), общее пѣніе прихожанъ, — нѣмецкій хоралъ, какъ онъ уже существовалъ съ характеристическимъ значеніемъ въ церковныхъ пѣсняхъ Гусситовъ и Богемско-Моравскихъ братьевъ. О напѣвахъ послѣднихъ Гердеръ говоритъ: «Въ нихъ часто видны простота и благоговѣніе, искренность и братская общежительность, отъ которой мы должны отказаться, потому что у насъ ея не существуетъ». Лютеръ, самъ музыкально - образованный, былъ въ такомъ восторгѣ отъ тоническаго искусства, что «послѣ богословія онъ отдавалъ ему высшее мѣсто и высшія почести». При приведеніи въ порядокъ новаго церковнаго пѣнія, онъ обратилъ вниманіе на то, «чтобы ясное произношеніе словъ вошло въ употребленіе, чтобы пѣніе не походило на вой и звонъ, чтобы вся масса участвовала въ пѣніи, и чтобы оно шло чрезвычайно серьезно».

Вообще хоралъ протестантской церкви былъ ничто иное, какъ грегоріанское пѣніе въ связи съ вновь развивающейся гармоніей. Текстомъ служила какая-нибудь метрическая пѣсня на родномъ языкѣ, въ родѣ метрическихъ пѣсенъ грегоріан-

---

*) Ближайшія указанія въ Kr. Winterfeld's: «Der evangelische Kirchengesang u. sein Verhältniss zur Kunst d. Tonsatzes». Также смотри сочиненіе того же автора «Ueber Herstellung des Gemeine u. Chorgesanges in d. evang. Kirche. Geschichtliches u. Vorschläge». Вообще дѣятельность Винтерфельда замѣчательна тѣмъ, что онъ результаты своихъ основательныхъ изслѣдованій старался распространять посредствомъ небольшихъ сочиненій и разсужденій. Весьма удобно въ практическомъ отношеніи сочиненіе Антеса (Anthes) «Die Tonkunst im evang. Cultus» (Wiesbaden 1846).

скаго пѣнія; музыка состояла изъ простого контрапункта. Образовавшееся такимъ образомъ новое церковное пѣніе только впослѣдствіи получило болѣе опредѣленную, округленную и, въ особенности, народную форму. Сначала старались добывать для прихода метрическія пѣсни на родномъ языкѣ, а музыку отчасти составляли, пользуясь извѣстными уже и любимыми народомъ напѣвами древнихъ церковныхъ гимновъ, а отчасти приспособляли легко понятныя мелодіи свѣтскихъ пѣсенъ къ употребленію въ церкви.

Въ лютеранской церкви, Лютеръ является передовымъ поэтомъ; онъ переводитъ древнія (священныя римскія и богемскія) пѣсни, обрабатываетъ уже существовавшія нѣмецкія, и наконецъ сочиняетъ самъ новыя пѣсни, въ числѣ которыхъ особенно замѣчательна его могущественная пѣснь «Богъ намъ крѣпкая защита» (Ein' feste Burg ist unser Gott). Составлявшіяся такимъ образомъ пѣсни онъ отдавалъ для переложенія на нѣсколько голосовъ, по которымъ народъ напѣвалъ господствующую мелодію. Рядомъ съ нѣмецко-лютеранскимъ пѣніемъ, существовало менѣе значительное французское «кальвинистское» церковное пѣніе; оно ограничивалось мелодіями, заимствованными большею частью изъ свѣтскихъ напѣвовъ, или состояло изъ подражаній псалмамъ на родномъ языкѣ, сочиненія Марота и Беза, къ которымъ простую музыку для четырехъ голосовъ писалъ упомянутый выше *Гудимелъ* (ум. Гугенотомъ въ Ліонѣ въ 1572). Подобное происхожденіе имѣютъ также трехголосныя произведенія современника Гудимеля *Клементія нонъ-Папы* (Clemens non Papa), сочиненныя имъ на напѣвы «Souter liedekens», которыя суть ничто иное, какъ фламандскій переводъ псалмовъ съ прибавленіемъ поучительныхъ и хвалебныхъ пѣсенъ. Строгій *Цвингли* придерживался того мнѣнія, что пѣніе, и даже музыка вообще, есть нѣчто лишнее, мѣшающее и грѣшное въ церкви; онъ, говорятъ, испрашивалъ у совѣта въ Цюрихѣ отмѣну церковнаго пѣнія.

Только Лютеромъ введенное церковное пѣніе возбудило всеобщее участіе и получило художественное развитіе—то пѣніе, о которомъ противники говорятъ, что оно, вмѣстѣ съ переводомъ Священ. Писанія Лютера, служило главнымъ средствомъ для распространенія протестантизма. Съ помощію этого пѣнія, народъ совершенно углубился въ новое ученіе, и къ

нему примкнули многіе, которые прежде не могли слышать даже имени Лютера *). Первый сборникъ (Gesangbuch) лютеранскихъ церковныхъ пѣсенъ (опытъ «составленія нѣмецкой мессы»), появившійся въ Виттенбергѣ въ 1524 г., содержалъ въ себѣ, кромѣ нѣкоторыхъ пѣсенъ древней церкви, восемь пѣсенъ Лютера, положенныхъ на четыре голоса его другомъ *Вальтеромъ*. Вообще евангелическое пѣніе задумано было многоголоснымъ, и, чтобы ввести въ него участіе всего прихода, какъ того требовалъ Лютеръ, прихожане должны были пѣть *главную* мелодію, исполняемую обыкновенно теноромъ. Тогда еще слишкомъ привыкли къ гармоніи, и потому невозможно было обойтись безъ нея; органъ примѣнили для аккомпанимента пѣнію болѣе ста лѣтъ позже. *Хоралъ* получилъ лишь тогда болѣе понятную форму пѣсни, для одного голоса съ аккомпаниментомъ другихъ голосовъ, когда въ XVII ст. повсюду, почти, переложили мелодію изъ тенора, скрытаго, весьма часто, за движущимися вокругъ него голосами, въ полнозвучный и внятный верхній голосъ (дискантъ), а сборники пѣсенъ (Gesangbücher) вскорѣ стали доставлять вмѣстѣ съ текстомъ только одну мелодію. Этотъ переворотъ, столь значительный для живѣйшаго участія всѣхъ въ пѣніи, совершилъ впервые *Лука Озіандеръ* въ своемъ сочиненіи «Пятьдесятъ духовныхъ пѣсенъ, сочиненныхъ четырехголосно контрапунктически такъ, чтобы цѣлый приходъ могъ участвовать въ пѣніи». Въ примѣчаніи для учителей Виртемберга, 1-го Января 1586 г., онъ говоритъ: «Я знаю, что обыкновенно сочинители даютъ хоралъ тенору, и оттого хоралъ отличить трудно, и несвѣдующій не понимаетъ, какой это псаломъ и не можетъ участвовать въ пѣніи. Поэтому я переложилъ хоралъ въ дискантъ, чтобы всякій могъ его узнать и пѣть». Точно также объясняетъ *Гансъ Лео Гасслеръ* (род. въ Нюрнбергѣ въ 1564, ум. тамъ же въ 1618), величайшій органистъ своего времени, въ предисловіи къ составленному имъ сочиненію: «Церковные напѣвы, псалмы и духовныя пѣсни, сочиненные simpliciter четырехголосно, на простыя мелодіи» (1608), что онъ такимъ образомъ старался гармонизировать наиболѣе употребительныя мелодіи, «чтобы хоралъ, какъ онъ есть, былъ ясно слышенъ

*) Лютеръ умѣлъ цѣнить также художественные мотеты, исполняемые однимъ хоромъ пѣвчихъ и развитые особенно Зенфлемъ.

въ дискантѣ, и чтобы приходъ также могъ присоединиться къ нему и пѣть его».

Величайшій композиторъ, обращавшійся съ церковною пѣснью подобнымъ образомъ, былъ ученикъ Орланда Ласса, *Іоганнесъ Эккардъ* (род. въ 1533 въ Мюльгаузенѣ въ Тюрингіи и ум. въ 1611 капельмейстеромъ въ Берлинѣ). Главныхъ сочиненій его два: «Geistliche Lieder auf den Choral oder gemeine Kirchenmelodie durchaus gerichtet und mit fünf Stimmen componirt» (II Theile Königsberg 1507 *) (Духовныя пѣсни, приспособленныя къ хоралу и простой церковной мелодіи и положенныя на пять голосовъ) и «Preussische Festlieder durch's ganze Jahr, mit fünf, sechs bis acht Stimmen» 1598 (Прусскія праздничныя пѣсни для цѣлаго года, пяти, шести и восьмиголосныя). Особенно въ послѣднемъ сочиненіи, въ которомъ онъ даетъ собственныя мелодіи на стихотворенія прусскихъ поэтовъ, онъ достигъ истинно художественнаго развитія въ пѣснѣ и въ мотетѣ, въ которомъ у него соединилось одноголосное пѣніе съ многоголоснымъ, пѣніе прихожанъ—съ хоровымъ. По словамъ Винтерфельда, онъ достигъ «сильнаго, значительнаго общаго впечатлѣнія, посредствомъ характеристическаго, тонкаго, остроумнаго развитія частностей, и при всей художественности, сдѣлалъ ихъ понятными всему приходу и требующими полнаго его участія». У Эккарда, евангелическій хоралъ, какъ общее пѣніе, съ гармоническимъ основаніемъ художественнаго пѣнія или органа, достигъ полнаго совершенства и исторической законченности, хотя еще и въ XVII ст. многіе способные сочинители писали для церкви. Въ числѣ сочинителей, вышедшихъ изъ такъ называемой прусской музыкальной школы Эккарда, замѣчательны *Іоганъ Стобеусъ* и *Гейнрихъ Альбертъ*. Они преимущественно обрабатывали духовныя стихотворенія своихъ современниковъ: Симона Дакса, Павла Гергардта и др., чѣмъ занимались также берлинскіе и саксонскіе сочинители: *Іог. Крюгеръ*, *Іог. Георгъ Эбелингъ*, *Іоахимъ Неандеръ* и *Георгъ Неймаркъ*. Многія изъ ихъ мелодій перешли въ приходское

---

*) Первая часть содержитъ только одну пѣснь для Филиппова поста (Advent), 6 для Рождества, по 3 для времени послѣ Богоявленія (Epiphanienzeit), для Страстной недѣли, для Пасхи и Пятидесятницы, 2 пѣсни для Троицы, и еще Magnificat и Te deum; 2 часть, 29 пѣсень болѣе общаго содержанія—такъ называемыя пѣсни катехизиса, псалмы и пр.

церковное пѣніе; многіе же сочинители хоральныхъ мелодій совсѣмъ забыты, потому что часто за сочинителей мелодій принимали тѣхъ, которые ихъ только контрапунктировали, сочиняя къ данной мелодіи сопровождающіе голоса.

Въ XVIII столѣтіи, при развитіи скептицизма, когда органисты стали переносить въ церковь игривыя менуэтообразныя мелодіи въ прелюдіяхъ, интермедіяхъ и заключеніяхъ, когда поэты стали перерабатывать не народныя, а «болѣе тонкія» пѣсни и аріи въ церковныя (текстъ «превращать въ болѣе моральный и нравственный»), тогда палъ хоральный стиль, который могъ только имѣть свое основаніе въ церковно-набожномъ нравѣ народа и во всеобщей охотѣ къ пѣнію, воодушевлявшей сочинителя. Хоралъ долженъ былъ все болѣе и болѣе уступать искусству хорового и одиночнаго пѣнія, такъ что всесвѣдующій музыкальный писатель Матесонъ могъ сказать, что хоралъ терпятъ только изъ-за слабости слушателей и ихъ невѣдѣнія. Хотя въ нынѣшнихъ евангелическихъ сборникахъ хораловъ по большей части исчезъ характеръ этихъ мелодій, все таки евангелическая церковь имѣетъ, въ лучшихъ изъ своихъ древнихъ хораловъ, истинно церковную музыку, единственно соотвѣтствующую высокой идеи католицизма, общее пѣніе, въ которомъ равномѣрно дѣйствуютъ мелодія и текстъ, тогда какъ въ литургическомъ римскомъ пѣніи преобладаетъ текстъ, а въ хоровомъ пѣніи съ аккомпаниментомъ или безъ онаго—музыка.

Второе главное направленіе евангелическаго церковнаго пѣнія, которое мы видимъ въ совершенствѣ въ сочиненіяхъ Себ. Баха, основало то художественное пѣніе, которое первоначально вполнѣ подражало итальянскому; ему указали путь *Михаилъ Преторій* (1571—1621) и особенно *Гейнрихъ Шютцъ,* ученикъ знаменитаго Іоанна Габріэли. Преторій старался соединить старое съ новымъ, хоралъ съ «концертомъ», и установить между ними нѣчто общее; Шютцъ же былъ плодовитый, самостоятельно творящій, представитель новаго направленія.

Гейнрихъ Шютцъ (род. въ 1585, ровно за сто лѣтъ до Себ. Баха, въ Кестрицѣ на рѣкѣ Эльстерѣ; умеръ въ 1672 придворнымъ капельмейстеромъ въ Дрезденѣ) въ свои многочисленныя сочиненія ввелъ новыя формы речитатива и аріи, дуэта и терцетта, и самостоятельный, хотя не всегда инструментальный аккомпаниментъ. Кромѣ его «духовныхъ концертовъ въ 1 до 5 голосовъ» и отчасти аккомпанированныхъ на-

пѣвовъ въ его Symphoniae sacrae (духовныя симфоніи), особенно замѣчательны его попытки въ формѣ ораторіи, послужившія основаніемъ этого рода сочиненій въ Германіи: «Исторія воскресенія Господня», «Семь послѣднихъ словъ Спасителя нашего Іисуса Христа у Святаго Креста, свободно положенныя на музыку» и «Страсти Христовы, по четыремъ евангелистамъ». Послѣднія онъ считаетъ главнымъ своимъ сочиненіемъ *). Единственнымъ сочиненіемъ Шютца свѣтскаго содержанія была первая нѣмецкая опера «Дафна» (по тексту Ринуччини, переведенному Опицомъ), представленная въ Торгау, въ 1627 году, на праздникѣ по случаю бракосочетанія князя; это была единственная попытка, но по этому-то и имѣющая высокое значеніе. И такъ мы видимъ въ Шютцѣ художника, трудящагося во всѣхъ родахъ искусства, который теперь хотя почти и совсѣмъ забытъ, но справедливо былъ прозванъ своими современниками «отцомъ нѣмецкой музыки».

Послѣдующее время, въ которое ни церковное, ни художественное пѣніе не совершило никакихъ успѣховъ, и лишь недолго процвѣтала *Гамбургская опера*, было для Германіи переходнымъ временемъ, въ которое охранялись только средства искусства и подготовлялось появленіе Баха и Генделя. Эти оба генія, проложившіе пути въ различныя стороны, довели до совершенства выросшую на почвѣ протестантизма музыку; они въ то же время обозначили собою и «вступленіе въ исторію музыки и господство въ ней новаго народа».

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Іоганнъ Себ. Бахъ (духовная кантата).

Іоганнъ Себастіанъ Бахъ род. 21 марта 1685 г. въ Эйзенахѣ, родинѣ Лютера **). Съ 1704 года онъ былъ органистомъ

*) Сравн.: Das Oratorium, eine historische Studie von F. M. Böhme, Leipzig 1861. Въ этомъ полномъ, весьма систематическомъ сочиненіи особенно пространно разработаны древнѣйшая исторія и первыя начала ораторіи и развитіе ея въ Италіи и въ Германіи. Обширная же эпоха ораторіи, представляемая Бахомъ и Генделемъ, напротивъ того, изложена несоразмѣрно кратко.

**) Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst u. Kunstwerke von I. K. Forkel, Leipzig 1802. Новое изданіе, въ Лейпцигѣ, 1855. I. S. Bach's Leben, Wirken u.

въ Арнштадтѣ, Мюльгаузенѣ, Веймарѣ и Кётенѣ, въ 1723 приглашенъ на должность кантора школы Ѳомы въ Лейпцигѣ, и эту должность исполнялъ до самой своей смерти (28 Іюля 1750). Изъ временъ его ограниченной школьно-учительской жизни слѣдуетъ упомянуть о его встрѣчѣ въ 1717 въ Дрезденѣ съ французскимъ придворнымъ органистомъ Маршаномъ, котораго онъ побѣдилъ безъ состязанія, потому что его противникъ, вмѣсто того, чтобы явиться на состязаніе съ Бахомъ, «рано утромъ уже скрылся изъ Дрездена, умчавшись на почтовыхъ». По временамъ онъ ѣздилъ со своимъ старшимъ сыномъ, Фридеманомъ, въ Дрезденъ, чтобы слушать итальянскія оперы (за что навѣрное упрекнули бы его нынѣшніе «мыслящіе» музыканты), сочиненія Гассе и др. («прекрасныя дрезденскія пѣсенки»). Въ послѣдніе годы своей жизни близко передъ потерей зрѣнія (1747), онъ получилъ приглашеніе Фридриха Великаго, причемъ сынъ Баха, Эммануилъ, долженъ былъ аккомпанировать на роялѣ не слишкомъ ритмической игрѣ короля на флейтѣ. Отъ «смѣлой и высоко художественной игры» старика Баха король впалъ въ «странное волненіе».

Внѣшняя жизнь Баха была мало разнообразна, она заключалась въ серьезныхъ упражненіяхъ въ искусствѣ; вся дѣятельность его, развившаяся на нѣмецкой почвѣ и даже ограничившаяся его родиною, была посвящена почти исключительно службѣ церкви, въ противуположность прочимъ мастерамъ того времени, особенно Генделю, Гассе и Глюку. Онъ отстранился отъ настоящаго общаго пѣнія въ церкви, и такъ какъ всѣ хоралы, собранные изъ его кантатъ, не были назначены для пѣнія прихода, то они и не перешли въ церковь. Общепонятность и народный тонъ такъ мало соотвѣтствовали его характеру, что онъ до сихъ поръ остается наименѣе популярнымъ сочинителемъ. Но во всѣхъ его сочиненіяхъ: прелюдіяхъ и фугахъ

Werke, von Hilgenfeldt, Leipzig 1850. У Форкеля преобладаетъ біографическая и личная характеристика, у Хильгенфельдта — критика искусства; у него есть обозрѣніе сочиненій Баха. Слѣдуетъ ожидать появленія біографіи Баха, соединяющей оба элемента, и которая въ особенности пространно углублялась бы въ эстетическую критику.

Зам. пер. Въ новѣйшее время появилось еще множество сочиненій о С. Бахѣ; изъ нихъ укажемъ на обстоятельную и вполнѣ достойную великаго композитора біографію Ph. Spitta (1873—80. 2 Bde).

для органа, мотетахъ, кантатахъ и Passionen — вездѣ выступаетъ древняя церковная мелодія, въ своемъ значеніи и своеобразномъ пониманіи. Въ этомъ, «какъ представитель сосредоточеннаго протестантизма», Бахъ представляетъ замѣчательное сходство съ величайшимъ вокальнымъ сочинителемъ древнѣйшей церкви, Палестриною, для котораго основаніемъ почти вездѣ служило грегоріанское пѣніе. Послѣдній писалъ для сикстинской капеллы, Лейпцигскій канторъ сочинялъ исключительно для церковныхъ празднествъ и для своего хора при церкви Ѳомы. Оба композитора близки другъ другу по своей внѣшней, простой, скромной христіанско-кроткой жизни, оба сочиняли преимущественно для церкви, но Бахъ не столь исключительно, и кромѣ того у него свободно выступаетъ субъективность въ понятіи и выраженіи частностей, и въ инструментальномъ аккомпаниментѣ.

Изъ этого направленія Баха, постоянно стремившагося къ гармоническому оживленію хорала и текста Св. Писанія, произошли всѣ его церковныя вокальныя сочиненія, мотеты, кантаты и «Страсти Христовы» (Passionen). Замѣчательны его однохорные и двухорные мотеты (безъ инструментальнаго аккомпанимента), для изученія которыхъ Моцартъ посвятилъ нѣсколько часовъ при поспѣшномъ посѣщеніи Лейпцига; но еще болѣе замѣчательны его кантаты для всѣхъ воскресныхъ и праздничныхъ дней года, для полныхъ пяти лѣтъ, слѣдовательно, всего болѣе трехъ сотъ кантатъ *). Въ тѣснѣйшей связи съ литургіею, Бахъ выказываетъ при разработкѣ своихъ текстовъ (избранныхъ каждый разъ, по взаимному предварительному уговору со священнослужителями, въ тѣсной связи съ проповѣдью) удивительное богатство самостоятельныхъ, величественныхъ и необыкновенныхъ музыкальныхъ изобрѣтеній. Каждая кантата содержитъ въ себѣ вводный хоръ, нѣсколько речитативовъ и арій или дуэтовъ (но послѣдніе довольно рѣдки) и заключительный хоралъ. Cantus firmus хорала служитъ основаніемъ для всѣхъ отдѣльныхъ частей кантаты, и имъ пользуется Бахъ, въ богато-художественной и разнообразной разработкѣ, примѣняясь къ словамъ текста. «Постоянно развивая

---

*) Joh. Seb. Bach in seinen Kirchen-Kantaten u. Choralgesängen. Dargestellt von Joh. Th. Mosevius. Berlin 1845. Сочиненіе это содержитъ только общую характеристику, не касаясь сущности этого рода сочиненій.

самыя богатыя формы, онъ однако никогда не теряетъ нити своего текста; въ этомъ отношенiи онъ стоитъ въ церкви на твердой почвѣ, потому что, по примѣру прежней римской школы, въ которой основанiемъ служили грегорiанскiе церковные напѣвы, онъ въ своихъ высокихъ сочиненiяхъ охотно удерживаетъ основанiемъ хоралъ своей церкви. Его сопрано, басъ и пр. поютъ обычную церковную пѣснь, а прочiе голоса присоединяютъ къ ней свои серьезно-торжественные, радостные или жалобные пассажи, съ аккомпаниментомъ, обыкновенно очень богатыхъ и всегда характеристическихъ фигуръ, въ оркестрѣ» (Heimsöth). Для аккомпанимента онъ обыкновенно пользуется, кромѣ органа, и струннымъ квартетомъ, флейтою, гобоемъ и трубами. Въ новѣйшее время Робертъ Францъ весьма удачно обработалъ нѣсколько кантатъ съ аккомпаниментомъ фортепьяно; это особенно замѣчательно, потому что теперь нѣкоторые инструменты уже вышли изъ употребленiя (Violoncello piccolo и Corno da caccia), а частое «обязательное» (obligato) употребленiе другихъ инструментовъ представляло бы огромныя трудности при оригинальномъ исполненiи *). Устарѣли также иные тексты, коихъ наивно-игривая мистика болѣе не соотвѣтствуетъ нашему чувству. Но и тутъ примѣняется то, что сказалъ почтенный издатель «Deutsche Musikzeitung» въ своемъ подробномъ и основательномъ разсужденiи о «Matthäus Passion» Баха **), по поводу перваго исполненiя этого сочиненiя въ Вѣнѣ (Jahrg. 1862. № 17): «Пусть будутъ слова пiетическими—главное дѣло въ томъ, что музыка своею проницательностью облагораживаетъ слова и ощущенiя, придаетъ имъ всю возможную высоту выраженiя; тогда мы ихъ воспринимаемъ безпрепятственно, также какъ и слабости поэтическаго выраженiя въ операхъ Моцарта, или въ Фиделiо, или въ пѣсняхъ Шуберта». Болѣе богато-разработанною кантатою можно назватьораторiю «Рождества Христова», идиллически веселую, представляющую противуположность къ его «Passionen».

---

*) Чтобы понять это опасенiе историка, нужно имѣть въ виду, что въ тѣ времена искусство игры на нѣкоторыхъ мѣдныхъ духовыхъ инструментахъ стояло выше современнаго. *Зам. перев.*

**) Т. е. исторiя страданiй Христа по *евангелисту Матѳею*, переложенная на музыку. *Зам. перев.*

Въ этомъ родѣ главное сочиненіе Баха есть ораторія, написанная для двухъ хоровъ къ словамъ Евангелиста Матѳея, такъ называемое «Matthäus-Passion» въ двухъ частяхъ, между которыми, при первомъ исполненіи ея въ Лейпцигѣ въ 1729 г. въ церкви Ѳомы, при богослуженіи въ Великую Пятницу, читалась послѣобѣденная проповѣдь *).

«Оркестръ состоитъ изъ двухъ хоровъ: жителей Сіона и вѣрующихъ, которые размѣщены по разнымъ сторонамъ. Сіониты собрались, чтобы слѣдовать за ихъ Праведнымъ въ его страданіяхъ, и призываютъ къ тому же прочихъ вѣрующихъ. Между двумя хорами звучитъ въ одно время извѣстный хоралъ «O Lamm Gottes», слова котораго содержатъ въ себѣ тайну спасенія. Послѣ введенія въ это святое происшествіе, слѣдуетъ разсказъ, слово въ слово, по евангелисту Матѳею, и лица, названныя у евангелиста, являются говорящими; рѣчи ихъ прерываются обоими хорами, и такимъ образомъ они становятся дѣйствующими. Массою является хоръ народа (turba), представляющей древній законъ, нетерпящій иновѣрія, гнѣвающійся, холодный, недовольный; ученики же Христа съ своими послѣдователями являются участниками миролюбивыми, любящими; они разсѣяны въ грубой массѣ народа. Они слабы, и оживляются только около конца первой части, когда уже все потеряно: но все-таки они остаются до конця вѣрными, и провожаютъ Господа своего до могилы, надѣясь на побѣду своей вѣры» (Zelter). Въ удобные моменты разсказа вплетены дѣтски-трогательныя размышленія и кроткіе обороты (Anwendungen), то въ формѣ аріи, дуэта, одноголосно, или съ впадающимъ хоровымъ пѣніемъ, то съ присоединеніемъ подходящихъ хоральныхъ пѣсенъ; все это такъ просто-сердечно обращено къ народу, что онъ слѣдитъ за музыкой съ полнымъ участіемъ, и присоединяется къ пѣнію хораловъ; все сливается и образуетъ истинно церковное и тихое празднество прихода.

Самое величественное—большіе лирическіе хоры, идеальнаго прихода, въ началѣ и концѣ первой части, и особенно въ концѣ второй части, а равно и хоры еврейскаго народа, драматически оживленные, дико-фанатическіе. Сильное и общее впечатлѣніе производитъ могущественный хоръ «Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?», возвышенности котораго дивится Улыбышевъ; хоръ этотъ заставили повторить при первомъ исполненіи «Passionsmusik» въ Вѣнѣ (во вторникъ на Страстной недѣлѣ, 13 Апр. 1862).— Во всякомъ большомъ сочиненіи, пѣніе, написанное для отдѣльныхъ голосовъ, имѣетъ достоинство преимущественно проходящее; но въ этомъ сочиненіи Баха очень мало чего либо такого, что можно было бы выпустить безъ опасенія. Всѣ акомпанированные речитативы весьма замѣчательны, а изъ арій особенно выдаются: для сопрано «Busz und Reu», для альта со скрипичнымъ соло «Erbarme dich, mein Gott». Здѣсь мы находимъ такую прелесть и изобиліе мелодіи, какихъ иные и не ожидали «отъ ученаго фугиста». — Но болѣе всего оригинальнымъ намъ кажется Бахъ въ обработкѣ самаго текста

---

*) Joh. Seb. Bach's Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt von. J. Th. Mosewius. Berlin 1852.

Евангелія. Его дѣтская, кроткая наивность въ пониманіи подробностей, правдивость характеровъ, его искренность и христіанское чувство остаются недосягаемыми. Искусство Баха ярко проявляется даже въ обыкновенныхъ «Recitativo secco», невообразима болѣе тонкая и осмысленная декламація словъ. Замѣчательно также, что у Баха—въ противуположность нынѣшней возрастающей любви къ драматизированію новѣйшей ораторіи—проходятъ холодно и безъ участія «драматическіе» моменты разсказа, которые не имѣютъ прямаго отношенія къ предмету, какъ напр. смерть Іуды Искаріота.

Содѣйствіе оркестра вездѣ строго соотвѣтствуетъ смыслу текста: двойной оркестръ при двойныхъ хорахъ; обыкновенно простой оркестръ—въ многихъ аріяхъ и аккомпанированныхъ речитативахъ, съ выступающими инструментами облигато (obligato); для рѣчей Христа—простой квартетъ, для аккордовъ «recitativo secco»—фортепьяно (cembalo). Вообще же весьма умѣренный аккомпаниментъ всегда сообразуется съ силою и достоинствомъ слова. Когда говоритъ Христосъ, аккомпанируетъ одинъ квартетъ въ высокорасположенныхъ аккордахъ, какъ будто святое сіяніе озаряетъ божественный образъ Спасителя. Замѣчательно также обязательное употребленіе деревянныхъ духовыхъ инструментовъ, особенно въ аріи «Ich will bei meinem Jesus wachen» (гобой) и въ речитативѣ «Ach Golgatha» (кларнетъ). О драматическомъ примѣненіи всего оркестра отдѣльно, конечно, не можетъ быть и рѣчи; только одинъ разъ, когда при смерти Христа молчатъ всѣ прочіе голоса, оркестръ является вдругъ самостоятельнымъ и, такъ сказать, драматическою личностью. Стихотвореніе, въ которое облечены слова Евангелія, написано Христіаномъ Фридрихомъ Генричи, прозваннымъ Пикандеромъ (1700—1764). Оно носитъ на себѣ всѣ признаки непоэтичнаго времени, но все-же, по вѣрному сужденію Бема (стр. 41), «при своей излишней полнотѣ, оно лучше изображаетъ характеръ истинно евангельскаго разсказа, нежели всѣ холодныя и пустыя риѳмотворства, явившіяся въ послѣдующемъ періодѣ».

Послѣ ровно столѣтняго забвенія, Мендельсонъ вызвалъ это сочиненіе опять къ жизни, исполнивъ его 12 Марта, въ Великую Пятницу 1829 г., при содѣйствіи Берлинской академіи пѣнія; по всеобщему востребованію эго исполненіе было повторено 21 Марта, въ день рожденія Баха. И въ наше время при исполненіи въ концертахъ избираютъ подходящее для этого время, такъ какъ это сочиненіе, написанное въ глубоко-набожномъ духѣ, требуетъ христіански-серьезнаго настроенія, которое рѣдко сохраняется въ публикѣ въ обычное время и внѣ церкви. Даже Берліозъ сказалъ однажды послѣ исполненія «Passionsmusik» въ Берлинѣ, что это былъ «не концертъ, а богослуженіе».

Фр. Рохлицъ сообщаетъ намъ «точное содержаніе, съ нѣсколькими замѣчаніями» о меньшей и вѣроятно прежде написанной «Johannes-Passion». Наилучшимъ и особенно похвальнымъ кажется ему въ этомъ сочиненіи «истинно библейское и историческое, описательное, а не только выраженіе, въ особенности речитативы и безчисленные, сплетенные съ ними меньшіе и большіе хоры». Существованіе ненапечатанной «Passion» по Евангелію отъ Луки подвержено сомнѣнію; кромѣ того, говорятъ, существовали еще двѣ «Passionsmusiken».

Вѣрующій протестантъ Бахъ не отказался также служить и католической церкви и доказалъ этимъ, что онъ отнюдь не

ограничивается предѣлами лютеранскаго піетизма, и еще менѣе предается оцѣпенѣлой и непримиримой ортодоксіи; напротивъ того, онъ вполнѣ умѣлъ отдѣлять духъ и смыслъ христіанства отъ холоднаго догматическаго различія вѣроисповѣданій. Въ числѣ его мессъ, самая большая, такъ называемая «возвышенная (Hohe Messe) или великая месса» въ H-moll (a 8 voci reali e 4 ripiene). Изъ новѣйшихъ мессъ вообще она есть единственная, которая удачно соединяетъ въ себѣ чистоту и достоинство церковнаго выраженія съ геніальностью въ изобрѣтеніи и съ свободнымъ употребленіемъ всѣхъ средствъ искусства (хоръ и соло, оркестръ и органъ). Въ особенности большая хоровая полифонія въ Credo, Sanctus, Osanna является здѣсь снова блестящимъ образомъ той формой, которая болѣе другихъ способна воспринимать серьезность и обиліе религіозныхъ ощущеній. Мессу эту назвали, по ея удивительному полифоническому построенію, готическимъ соборомъ, построеннымъ изъ звуковъ, и это сравненіе столь же удачно, какъ и сравненіе изукрашенныхъ построекъ «à la Renaissance» съ древне-итальянскою оперою, а оперы Глюка—съ чисто греческимъ храмомъ.

Изъ инструментальныхъ сочиненій Баха, мы конечно указываемъ преимущественно на тѣ, которыя намъ представляютъ его, по выраженію Бетховена «праотцемъ гармоніи», а именно на его сочиненія для органа: глубокомысленныя обработки хораловъ въ прелюдіяхъ и варіаціяхъ, въ болѣе свободной формѣ его фантазіи съ фугами. К. М. Веберъ (Hinterlassene Schriften, III) говоритъ: «Художественное направленіе его обусловливалось владѣніемъ органа въ совершенствѣ. Величественность, свойственная этому инструменту и выражающаяся постоянно въ массахъ звуковъ, опредѣляетъ и характеризуетъ его; въ гармоническомъ отношеніи, величіе сочиненій Баха развивается изъ способности его сплетать въ одно цѣлое самые противорѣчащіе мелодическіе рисунки. Конечно, свобода эта принудила его, при веденіи голосовъ, хотя и въ строжайшей связности, изобрѣтать средства сдѣлать свои произведенія исполнимыми. Поэтому фортепьянная игра ему обязана новыми правилами для пальцевъ, которыя намъ передалъ сынъ его Эммануилъ, своеобразность которыхъ состояла преимущественно въ томъ, что онъ первый воспользовался употребленіемъ большого пальца, тогда какъ до тѣхъ

поръ большею частью довольствовались четырьмя пальцами». Бахъ особо стоитъ въ исторіи искусства, какъ органистъ и сочинитель для органа. Онъ превзошелъ въ отважной игрѣ и величественной изобрѣтательности всѣхъ предъидущихъ мастеровъ, *Іог. Іак. Фробергера* (род. 1637), ученика *Фрескобалди*, *Шейдта*, *Карла*, *Пахельбеля*, *I. А. Рейнеке*, а также и всѣхъ послѣдующихъ, *Іог. Христ. Киттеля* (своего лучшаго ученика 1732—1809) и его учениковъ *М. Г. Фишера*, *Хесслера, Умбрейта* и праотца новѣйшихъ органистовъ *Іог. Христіана Ринка* (1770—1846).

Фортепьянныя сочиненія Баха въ настоящее время болѣе уважаемы чѣмъ извѣстны, не исключая даже «Das Wohltemperirte Clavier» (Собраніе прелюдій и фугъ во всѣхъ тонахъ), первое изданіе котораго вышло въ свѣтъ въ 1800 году, слѣдовательно 50 лѣтъ послѣ смерти Баха. Еще теперь мы находимъ у многихъ, или лучше сказать у бо̀льшей части фортепьянистовъ предубѣжденіе, что эта музыка для насъ не современна, что она отличается только формальностью, а не вдохновеніемъ и выраженіемъ. Дѣйствительно, весьма немногіе могутъ ее исполнять технически хорошо, особенно фуги, и— что еще важнѣе—исполнять въ духѣ Баха; но даже тому, кто исходитъ отъ Моцарта и Бетховена, должно показаться страннымъ такое удивительное построеніе. Подготовленіемъ къ этому величайшему фортепьянному сочиненію Баха могутъ служить его малыя и большія (англійскія сюиты) «Suites», «Folgen» или ряды по большей части чрезвычайно характерныхъ, идеализированныхъ танцевъ, различныхъ по темпу, ритму и выраженію, но которые всѣ въ одной тональности и безъ настоящей внутренней связи, въ противуположность позднѣйшей сонатѣ. Послѣ прелюдіи, которая называлась также увертюрой или entrée, слѣдовали обыкновенно: пріятная нѣмецкая «Allemande», оживленная французская «Courante», «Sarabande» полная испанскаго величія, и живая итальянская «Gigue». Другіе встрѣчающіеся танцы были: манерно неподвижный Menuetto, Gavotte, Bourré, Pavane, Passecaille, Chaconne и т. д. Бахъ первый вложилъ художественный духъ въ эти случайныя формы, и установилъ въ своихъ, такъ называемыхъ, англійскихъ сюитахъ (suites) оригинальную изобрѣтательность въ мелодіи и гармоніи; по своей ясности и внутренней оживленности, по своей твердой выдержкѣ и прочной

характеристикѣ, эти «suites» всегда останутся образцовыми (Fr. Hand, Aesthätik der Tonkunst. Iena 1841, II). И даже тотъ, кто бы смотрѣлъ на такія тонкія, танцовально-ритмическія піесы, какъ на этюды, долженъ находить наслажденіе въ ихъ свѣжести и оживленности. Сюиты (suites) Баха для оркестра—большею частью меньшаго достоинства, и имѣютъ почти исключительно историческое значеніе.

Его «Inventionen» *)—маленькія піесы для развитія техники и вкуса, имѣющія преимущественно инструктивное значеніе; заглавіе объясняетъ ихъ названіе: «Aufrichtige Anleitung, womit den Liebhabern des Claviers eine deutliche Art gezeigt wird, mit zwo Stimmen rein spielen zu lernen, auch zugleich gute Inventiones zu bekommen und sie gut durfzuführen, am allermeisten aber eine cantable Arth im Spielen und einen starken Vorschmack von der Composition zu erlangen» **). Болѣе высокая задача для большого концертнаго исполненія, кромѣ такъ называемыхъ (30) варіацій Гольдберга, есть Хроматическая фантазія, образецъ замысловатыхъ, но совершенно естественно плавныхъ модуляцій, Концертъ въ итальянскомъ вкусѣ, и концерты для одного и нѣсколькихъ роялей съ аккомпаниментомъ квартета, по скрипичнымъ концертамъ Вивальди (ум. 1743). Послѣднимъ сочиненіемъ Баха было «die Kunst der Fuge» (искусство фуги), гравированное имъ самимъ и его сыномъ на мѣди; въ дополненіи помѣщена четырехголосная разработка хорала «Wenn wir in höchsten Nöthen sein», сдѣланная имъ нѣсколько дней передъ смертію.

Мы подтверждаемъ здѣсь,—въ противуположность обыкновенному и общеизвѣстному ***) мнѣнію, что вся эта музыка, и музыка Баха, вообще устарѣла, суха, искусственно-учена, не-

---

*) Invention — называютъ предложеніе, устроенное такъ, что изъ него чрезъ подражаніе и переложеніе въ другіе голоса, можно составить цѣлую піесу. (Hauser, Mus. Lexikon).

**) По русски: Истинное наставленіе, въ которомъ любителямъ фортепіанной игры указывается удобный способъ научиться играть чисто въ два голоса и въ то же время пріобрѣсть умѣнье и выдерживаніе хорошаго выраженія, но болѣе всего получить пѣвучесть въ игрѣ и понятіе о сочиненіи.

***) Сравн. письмо: «die Bachmanie» въ «Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst u. Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten». Leipzig 1852. Zweite Auflage 1860.

понятна, немелодична, тогда какъ она, напротивъ, слишкомъ богата для нашего слуха, отвыкшаго отъ истинной полифоніи, а мелодія въ ней, такъ сказать, вездѣ господствуетъ, — положительно вѣрное и мѣткое сужденіе Форкеля: «Въ фугахъ Баха удовлетворены всѣ требованія, какія только возможны относительно болѣе свободныхъ формъ сочиненія. Характерная тема; изъ ней же извлеченное пѣніе, также полное характера отъ начала до конца; въ прочихъ голосахъ, не только самостоятельный аккомпаниментъ, но въ каждомъ и самостоятельное пѣніе, согласное съ другими голосами; въ движеніи свобода, легкость и плавность; неистощимое богатство въ модуляціяхъ, соединенное съ безукоризненною чистотою; наконецъ, повсюду разлитая жизнь, причемъ играющему или слушающему иногда кажется, будто всѣ звуки превратились въ духовъ». Тогда какъ многіе великіе сочинители оставили намъ по нѣсколько слабыхъ сочиненій, у Баха, хотя и встрѣчаются вещи, кажущіяся нашему вкусу нѣсколько странными, но въ нихъ положительно нельзя найти ничего обыкновеннаго. Музыка Баха задумана контрапунктически, величественна и своеобразна, поэтому конечно скучна для пансіонныхъ барышень и дамъ, бренчащихъ пѣсни безъ словъ; но она — та истинная музыка, которая укрѣпляетъ духъ «мужчинъ и женщинъ, которые могутъ понимать настоящаго мужа» (Гёте). Мы воспоминаемъ при этомъ объ Анжеликѣ Ромбергъ, выдающе-развитой, выросшей и посѣдѣвшей въ различныхъ упражненіяхъ въ искусствѣ артисткѣ, которая плакала при исполненіи одной изъ прелюдій Баха. Дѣйствительно, ничто не могло столько содѣйствовать очищенію и развитію вкуса, и въ особенности привести къ лучшему, нашу игру на фортепьяно, потерявшуюся при служеніи женщинамъ, и плохія для этого инструмента сочиненія, нежели частое возвращеніе къ старику Баху *). Конечно, было бы хуже, нежели не знать его совсѣмъ, остаться одностороннимъ, важно и упрямо ожесточаться противъ бо̀льшей прелести, пріятности и красоты новѣйшей музыки.

Напомнимъ еще разъ, что историческое величіе Баха заключается преимущественно въ его «Passionen» и въ сочиненіяхъ для органа. То, чѣмъ былъ Палестрина на почвѣ като-

*) Сравн. Rochlitz «Vom Geschmacke an Seb. Bachs Compositionen, besonders für Clavier», A. u. O. II S. 305—230.

лической, тѣмъ былъ Бахъ на почвѣ протестантской, тогда какъ, напротивъ, уже сыновья его, особенно *Филиппъ Эммануилъ*, достигшій успѣха въ искусствѣ въ другомъ направленіи, несчастный геніальный *Фридеманъ* и щеголеватый Лондонскій или Миланскій Бахъ *(Іог. Христіанъ)*, старались преднамѣренно приводить музыку къ болѣе свѣтскому началу.

Филиппъ Эммануилъ сознавался, что «ему необходимо было избрать себѣ особенный родъ сочиненія, потому что онъ никогда не могъ бы сравняться съ отцомъ въ его стилѣ». Въ духѣ Баха трудились еще многіе, такъ же для своей церкви и одновременно и позже его, а именно: *Телеманъ* въ Гамбургѣ, *Штельцель* въ Готѣ, *Гомиліусъ* въ Дрезденѣ и др. Всѣ они также могли бы доставить церковныя сочиненія и «Passionen» болѣе, чѣмъ на цѣлый годъ, но между всѣми ними Бахъ стоитъ, какъ единственное высокое явленіе, какъ нерушимая скала серьезнаго нѣмецкаго искусства, даже тогда, когда уже вездѣ вокругъ него получилъ значеніе другой родъ искусства—итальянскій. Фр. Рохлицъ (IV стр. 165), изъ большого числа, такъ называемыхъ, учениковъ Баха, указываетъ на слѣдующихъ органистовъ, имѣющихъ значеніе въ исторіи искусства: Іог. Каспара *Фоглера* и Іог. Людвига *Кребса*, изъ которыхъ первый присвоилъ себѣ виртуозность Баха, а второй—его духъ и чувство; кромѣ того, онъ выставляетъ Готфр. Августа *Гомиліуса*, «какъ популяризованнаго Баха» и Іог. Филиппа *Кирнбергера*, придворнаго музыканта принцессы Амаліи Прусской, извѣстнаго теоретика, который теоріи своихъ сочиненій («Kunst des reinen Satzes», «Wahre Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie») выводилъ изъ твореній Баха. «Гендель не имѣлъ ни времени, ни склонности къ развитію учениковъ. Смитъ былъ скорѣе вѣрнымъ другомъ» (сравн. подробно развитую, превосходную сравнительную характеристику Баха и Генделя у Рохлица, съ нѣкоторыми упущеніями напечатанную у Бренделя въ его Исторіи Музыки).

Вблизи бывшей служебной квартиры Баха, въ 1843 году, по предложенію Мендельсона, былъ воздвигнутъ, этому уже давно почти забытому художнику, скромный памятникъ. Въ 1850 году, образовавшееся въ день столѣтія рожденія Баха Лейпцигское общество «Bachgesellschaft» приступило къ критическому изданію полнаго собранія всѣхъ его сочиненій. По примѣру Мендельсона, Маркса, Мозевіуса и др., отдѣльныя

«Bachvereine» въ Берлинѣ, Бреславлѣ и др. поставили себѣ главною цѣлью содѣйствовать исполненію большихъ сочиненій Баха для пѣнія, а относительно фортепьянныхъ его сочиненій возбужденъ интересъ исполненіемъ ихъ въ концертахъ Кларою Викъ (вдовою Шумана), Листомъ *) и его послѣдователями, какъ напр. фонъ Бюловымъ и др. Нынѣшнее поколѣніе опять способно и готово играть Баха. Это можно признать, какъ говоритъ Риль, за хорошій признакъ—за признакъ очищенія и укрѣпленія музыкальнаго вкуса. Пусть исполнятся нынѣ его же смѣлыя слова о Бахѣ, что «восемнадцатое столѣтіе родило его для школы и знатоковъ, а девятнадцатое родило для народа».

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Г. Ф. Гендель (Ораторія).

Георгъ Фридрихъ **Гендель**, современникъ Себ. Баха, родился 23 Февраля 1685 въ Галле, гдѣ отецъ его, которому тогда было уже шестьдесятъ лѣтъ, служилъ хирургомъ **). Онъ предназначилъ сыну быть юристомъ и потому старался немедленно подавлять въ немъ каждую вспышку генія. Упорный мальчикъ умѣлъ однако, не смотря на запрещеніе, продолжать въ тайнѣ играть на фортепьяно; но на седьмомъ году, по настоянію и при матеріальной поддержкѣ Герцога Вейсенфельскаго, который слышалъ его игру на органѣ, онъ былъ отданъ въ ученіе знаменитому органисту Цахау въ Галле. Съ тѣхъ поръ онъ неутомимо упражнялся въ игрѣ и въ сочиненіи, до тѣхъ поръ, пока послѣ семилѣтняго ученія, этотъ честный человѣкъ не объявилъ, что ему нечего болѣе у него учиться. Вскорѣ послѣ того отецъ его умеръ; тогда ничто болѣе не удерживало его въ Галле. Ознакомившись въ Берлинѣ (1698) съ богатою музыкальною жизнью, и въ особенности узнавъ

---

*) Однимъ изъ самыхъ выдающихся исполнителей всевозможныхъ сочиненій Баха—былъ несомнѣнно нашъ геніальный Антонъ Рубинштейнъ; ученикамъ своимъ онъ тоже завѣщалъ играть сочиненія Баха. *Зам. пер.*

**) G. F. Händel von Friedrich Chrysander. Zwei Bände, Leipzig, 1858, 1860.

итальянскую оперу, онъ получилъ непреодолимое влеченіе познакомиться ближе съ другими странами. Сначала онъ отправился въ Гамбургъ, въ 1703, гдѣ, поступивъ вторымъ скрипачемъ въ театрѣ, онъ поставилъ на сцену нѣсколько оперъ своего сочиненія (Almira, Nero и др.) съ большимъ успѣхомъ.

Когда Гендель переселился въ Гамбургъ, прошло уже цвѣтущее время нѣмецкой оперы, основанной тамъ въ 1678 году, хотя ея главный двигатель Р. Кейзеръ былъ еще въ полной силѣ. Въ то время, когда при нѣмецкихъ дворахъ господствовала только итальянская опера, въ Гамбургскомъ театрѣ (изъ числа многихъ тогда образовавшихся театровъ, самомъ значительномъ) исполнялись оперы нѣмецкихъ сочинителей; такъ какъ существованіе этого театра зависѣло отъ народнаго развитія и участія населенія, конечно, онѣ исполнялись на нѣмецкомъ языкѣ. Чтобы не раздражать еще болѣе религіозную оппозицію, сначала давались піесы, коихъ сюжетъ былъ заимствованъ изъ Ветхаго Завѣта (Адамъ и Ева, Каинъ и Авель и проч.); вскорѣ же появились оперы исключительно свѣтскаго содержанія, конечно, по французскимъ и итальянскимъ образцамъ. Особенно любимы были въ послѣднія десять лѣтъ этого вѣка оперы, переведенныя съ итальянскаго ганноверскимъ капельмейстеромъ *Стеффани* (1655—1730), извѣстнымъ своими камерными дуэтами. Предпріятіе это получило болѣе значенія при *Рейнгольдѣ Кейзеръ* (1673 — 1739), который самимъ Гассе ставится на одномъ ряду съ Ал. Скарлатти; съ 1696 г. онъ всего написалъ 120 нѣмецкихъ «Singspiele» *) для Гамбургской сцены. Если мы не соглашаемся съ Линднеромъ **) назвать его «Моцартомъ первой эпохи нѣмецкой драматической музыки», все-таки слава его, какъ перваго нѣмецкаго драматическаго композитора до Моцарта, имѣетъ твердое основаніе, и въ особенности въ отношеніи къ его, по большей части, превосходнымъ аріямъ и аккомпанированнымъ речитативамъ. «Выраженіе его, особенно въ любовныхъ сценахъ, наполнено чрезвычайно пріятнымъ пѣніемъ; пѣніе это само собою такъ мелодично, свободно, богато и легко понятно для слуха, что скорѣе полюбить можно его, нежели прославлять» (Маттесонъ).

Въ сравненіи съ нимъ не имѣющіе значенія: *Маттесонъ* (1681—1764) оперный пѣвецъ и композиторъ, въ позднѣйшее время авторъ многихъ замѣчательныхъ для своего времени теоретическихъ сочиненій и разсужденій (Das neu eröffnete Orchester, der musikalische Patriot, der vollkommene Kapellmeister и др.) и плодовитый композиторъ *Телеманъ* (1681 — 1767) въ изобрѣтеніи бѣдный, но технически ловкій подражатель Люлли. Съ 1718 г., когда Кейзеръ на продолжительное время оставилъ сцену, пала Гамбургская опера. Стали составлять оперы изъ музыки различныхъ сочинителей, или же исполняли въ итальянской оперѣ аріи по итальянски, а все прочее на нѣмецкомъ языкѣ, чтобы сдѣлать народу возможнымъ пониманіе дѣйствія, можетъ быть, также и отъ недостатка въ пѣвцахъ.

---

*) «Singspiel» —родъ легкой оперы, господствовавшей въ Германіи. Singspiel состоитъ изъ соло, ensemble и хоровъ; въ промежуткахъ помѣщался діалогъ. *Зам. пер.*

**) Die erste deutsche Oper. Dargestellt von E. O. Lindner. Berlin, 1855. Это сочиненіе (посвященное В. Денъ) можетъ быть лучшая изъ существующихъ мелкихъ монографій—она серьезна и основательна.

По паденіи нѣмецкой оперы, привиллегированная придворная итальянская опера достигла опять первенства, и пользовалась еще бо̀льшимъ расположеніемъ, чѣмъ прежде; она поддерживалась безпредѣльною роскошью и возбуждала удивленіе, которымъ разрушала всякую собственную попытку. Величайшіе нѣмецкіе сочинители—Гендель, Гассе, Граунъ—писали для Италіи и для итальянской оперы въ Лондонѣ, Дрезденѣ и Берлинѣ, и даже самъ Глюкъ только во Франціи нашелъ полное признаніе своего драматическаго таланта, посвятивъ уже, какъ и Гендель, болѣе половины своей жизни итальянской оперѣ.

Когда «Singspiele» Генделя—въ послѣдствіи и итальянскія его оперы въ Лондонѣ—вслѣдствіе интригъ были вытѣснены со сцены, онъ, въ началѣ 1707 г., оставилъ Гамбургъ, чтобы на деньги, заработанныя уроками фортепьянной игры, поѣхать въ Италію (онъ отклонилъ предложеніе наслѣднаго принца Тосканскаго взять его съ собою безплатно). Это было положительное влеченіе генія, которое тянуло его въ страну, наполненную искусствомъ, въ то время «высшую школу музыки»; но у Генделя стремленіе «достигнуть тамъ зрѣлости» (Кризандеръ) было менѣе положительно и сознательно, нежели у Гёте. Во всѣхъ главныхъ городахъ этой страны Гендель нашелъ весьма почетный пріемъ, и не у одного лишь, легко поддающагося восторгу, народа, который привѣтствовалъ его въ театрѣ словами «caro Sassone», но также и у своихъ товарищей по искусству: Лотти, Ал. Скарлатти и у сына его Доменико, превосходнаго піаниста и сочинителя для фортепіано, Корелли и др., вслѣдствіе чего онъ пробылъ въ Италіи болѣе трехъ лѣтъ. Какъ наиболѣе универсальный музыкантъ до Моцарта, въ сочиненіяхъ своихъ онъ умѣлъ также вводить съ художественною свободою господствующее направленіе вкуса и этимъ обезпечивалъ себѣ неизмѣнный успѣхъ. Такъ написалъ онъ для Флоренціи и Венеціи оперы «Rodrigo» и «Agrippina»; для Рима, кромѣ другихъ церковныхъ сочиненій, ораторіи «La Resurrezione» и «Il trionfo del tempo e del disinganno»; для Неаполя свѣтскія кантаты съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ, и въ томъ числѣ пастушечью сцену «Aci, Galatea e Polifemo», «музыкальный разцвѣтъ аркадскаго духа, какъ Pastor fido—поэтическаго» (Кризандеръ). Послѣднія два сочиненія онъ передѣлалъ потомъ на англійскій текстъ (Acis and Galatea 1720, The triumph of time and truth 1737), подобно тому какъ онъ еще и ранѣе того бралъ лучшее изъ прежнихъ церковныхъ и свѣтскихъ сочиненій въ свои оперы и ораторіи, часто съ весьма малыми измѣненіями.

Призванный въ 1710 году въ Ганноверъ на мѣсто Стеффани, Гендель, осенью того же года, по приглашенію друзей своихъ поѣхалъ въ Англію, гдѣ только что начинала сильно процвѣтать итальянская опера. Здѣсь онъ далъ исполнить, въ началѣ 1711 года, въ двѣ недѣли сочиненную оперу свою «Rinaldo», которая произвела настоящій фуроръ, особенно въ аріяхъ «Cara sposa» и «Lascia ch'io pianga». Изъ второго отпуска, полученнаго имъ изъ Ганновера въ 1712 г., Гендель не возвратился болѣе къ своей должности въ этомъ городѣ, такъ какъ ему было назначено отъ королевы Анны годовое содержаніе въ двѣсти фунтовъ ст. за написанныя имъ для празднества по случаю заключенія мира въ Утрехтѣ (1713), такъ называемое (для отличія отъ Деттинскаго Te Deum, болѣе зрѣлаго и написаннаго 30 лѣтъ позже) Утрехтское «Te Deum и Jubilate» (100 псаломъ); онъ помирился со своимъ курфюрстомъ, который, подъ именемъ Георга I, въ 1714 вступилъ на престолъ Англіи, сочинивъ «Wassermusik» для королевской прогулки по Темзѣ. Путешествіемъ въ Германію, предпринятымъ королемъ въ 1716 со своею свитою, Гендель воспользовался для посѣщенія Гамбурга и Галле. Вѣроятно, пребываніе въ Гамбургѣ побудило его къ сочиненію нѣмецкой «Passionsmusik», по стихотворенію Броккеса («Der für die Sünde der Welt gemarterte u. sterbende Jesus, aus den vier Ewangelisten in gebundener Rede dargestellt von B. H. Brockes»), которое избирали для своихъ Passionen бывшіе Гамбургскіе его товарищи: Кейзеръ, Телеманъ и Маттесонъ.

Съ 1717—1720 года Гендель, въ качествѣ герцогскаго директора музыки, прожилъ въ Каннонсѣ, гдѣ написалъ музыку для псалмовъ (12) извѣстныхъ подъ названіемъ «Anthems». Этотъ родъ сочиненія, подобный позднѣйшимъ коронаціоннымъ и погребальнымъ Anthems съ одиночнымъ пѣніемъ и вплетенными въ него двух- и трехголосными соло и инструментальными интермедіями, напоминаетъ уже позднѣйшія большія ораторіи. По этому Кризандеръ справедливо признаетъ ихъ сродными съ ними по формѣ и содержанію, и даже дѣйствительными ихъ предшественниками. «То, что обозначало первоначально слово «Anthem» (ant-hymn) въ отношеніи эмблематическихъ происшествій, относилось въ позднѣйшемъ своемъ значеніи въ художественномъ пѣніи, исключительно къ хоралу, къ литургическому пѣнію священника; теперь же мы видимъ

въ немъ тотъ родъ пѣнія, въ которомъ существенно соединяется мотетъ съ кантатою. Подобно пѣснямъ эпоса, которыя всѣ относились, какъ къ общему центру, къ безсмертнымъ подвигамъ и дѣйствіямъ, этотъ вѣнокъ изъ хвалебныхъ и благодарственныхъ пѣсенъ образуетъ уже отчасти ораторію». Навѣрно не случайно и не маловажно то обстоятельство, что тотчасъ послѣ «Anthems» 1720, появилась первая англійская ораторія, Эсѳирь, хотя она, также какъ и «Athalia» и «Deborah» (1733), имѣетъ мало общаго съ позднѣйшими большими твореніями Генделя, по своему, вообще, оперному построенію, даже послѣ переработки въ 1732 году. Внутренняя потребность духа и вообще серьезное художественное направленіе уже тогда побуждали Генделя вступить въ свойственную ему область «ораторіи», отъ которой пришлось отказаться почти на цѣлыя двадцать лѣтъ, когда ему въ 1720 передано было управленіе итальянской оперою, вновь основанною по подпискѣ дворянства. Но великанъ Гендель, при гигантскомъ своемъ вдохновеніи, чувствуя себя сильнѣе женщинъ и кастратъ (Cuzzoni, Duristanti, Senesino etc.), никакъ не могъ быть уступчивымъ; и удивительно, что при этомъ тогда только дошло до явнаго разрыва его съ оперою, когда онъ сталъ просить, хотя тщетно, объ увольненіи зазнавшагося кастрата Сенезино. Дворянство основало новую оперу и присоединило къ прежнимъ пѣвцамъ ея Фаринелли и потомъ Фаустину и ихъ лейбъ-композиторовъ Порпору и Гассе, противъ которыхъ Гендель не могъ бороться съ своими несравненно меньшими средствами для исполненія. Одинаково несчастный на двухъ театрахъ («Haymarket» и «Coventgarden»), онъ, въ 1736, долженъ былъ съ разрушеннымъ здоровьемъ и убитый духомъ отступиться, потерявъ почти все свое состояніе.

Оперы Генделя, какъ и всѣ оперы того времени, потеряли для насъ свое значеніе; но нельзя почитать маловажною пользу, которую Гендель извлекъ для ораторіи изъ многолѣтней практики своей въ оперной композиціи, хотя мало увѣнчанной внѣшними успѣхами. Весьма вѣрно сравниваетъ Кризандеръ оперы Генделя съ комедіями Шекспира; онъ замѣчаетъ, что опера и комедія суть лучшія средства «для художниковъ, желающихъ утвердиться въ своемъ родѣ сочиненія, и чрезъ покореніе формы совершенно освободиться отъ ея бремени. Ненарушимая преданность одной трагедіи и ораторіи никогда бы

этого не совершили въ такомъ размѣрѣ. Какъ у Шекспира трагедія слѣдуетъ послѣ комедіи, такъ у Генделя ораторія идетъ послѣ оперы; у обоихъ болѣе возвышенныя и серьезныя сочиненія слѣдуютъ за менѣе важными».

Будучи боленъ ревматизмомъ и доведенъ почти до помѣшательства, Гендель возстановилъ здоровье свое леченьемъ на водахъ въ Ахенѣ (1737). Цѣлымъ рядомъ безсмертныхъ мастерскихъ твореній блестящимъ образомъ оправдалъ онъ мнѣніе вѣрующихъ, удивлявшихся его мощной игрѣ на органѣ, и которые говорили, что Святая Цецилія сама спасла его себѣ на славу. Собственно переходъ его отъ оперы къ ораторіи явственно обозначаетъ намъ написанная имъ музыка на оду Дрейдена «Alexanders feast or the power of musik», для празднованія дня Святой Цециліи въ 1736 г. ораторія «Alexanderfest». Это чрезвычайно выразительное стихотвореніе изображаетъ намъ могущество музыки въ древней Греціи, въ личности пѣвца Тимоѳея, который по своей волѣ настраиваетъ Македонскаго героя «къ печали и гнѣву, къ радости и любви»; подъ конецъ указывается въ этомъ стихотвореніи на высшее могущество христіанской музыки, представительницею которой служитъ Св. Цецилія. Въ концѣ поэтъ говоритъ: «Timotheus reiche Caecilia den Preis; nein beide theilt den Kranz. Er zog den Menschen himmelan, den Engel sie herab» (Тимоѳей, воздай хвалу Цециліи; нѣтъ дѣлите вѣнокъ между собою. Онъ вознесъ человѣка къ небесамъ, она же низвела ангела на землю). Это чудное стихотвореніе возвышается до полнаго величія и полной славы музыкальнаго искусства тѣмъ, что раскрываетъ связь греческаго искусства съ христіанскимъ. Гендель, своимъ появленіемъ, освѣтилъ и возвысилъ до идеала воспѣтое здѣсь основное значеніе музыкальнаго искусства» (Кризандеръ). На ряду съ этимъ сочиненіемъ, отличающимся вѣрною и глубокою характеристикою разнообразнѣйшихъ настроеній, можно поставить, изъ сочиненій Генделя, развѣ его «L'Allegro ed il Pensieroso» («Веселость и уныніе»), написанное на слова мастерского стихотворенія Мильтона—идеальную картину противоположныхъ волненій души, съ гармоническимъ заключеніемъ третьей части, обозначеннымъ «Il Moderato».

Обработавъ еще другіе миѳологическіе матеріалы («Semele» по драмѣ Конгрева, «Hercules», Избраніе Геркулеса) какъ

подготовительныя упражненія, не какъ оперы, но въ формѣ драматическаго разсказа, онъ посвятилъ всю лучшую свою дѣятельность, до конца жизни, настоящей библейской ораторіи. Прежнія его церковныя сочиненія, по большей части, вызывались блестящими празднествами: это отразилось на дальнѣйшихъ его произведеніяхъ. Обладая драматической опытностію, онъ снабдилъ свои ораторіи большимъ богатствомъ и блескомъ. «Хоры его, представляющіе широкое и величественное основаніе, при основательной и замѣчательной контрапунктической разработкѣ, всегда ясны и народны, а одиночное пѣніе, при всемъ блескѣ и богатствѣ, всегда сильно и выразительно *). При этомъ онъ нашелъ прекраснѣйшую средину между серіозностью духовнаго текста и драматическими потребностями, и этимъ создалъ для ораторіи опредѣленный стиль, навсегда достойный подражанія» (Heimsöth).

Въ 1738 г. уже явилась ораторія «*Израиль въ Египтѣ*», самая величественная изъ ораторій Ветхаго Завѣта, такъ какъ въ ней израильскій народъ составляетъ центръ всего сочиненія. Тамъ, гдѣ Гендель вооружаетъ народъ и ведетъ его въ сраженіе и къ побѣдѣ, онъ недосягаемо великъ. Въ хорахъ «Aber die Fluthen», «Das Rosz und den Reiter» и почти во всѣхъ другихъ онъ поражаетъ, какъ ударъ грома, и что можно противопоставить равносильнаго имъ и басовому дуэту «Der Herr ist der starke Held» по возвышенности и колоссальному величію съ одной стороны, а съ другой—по остроумному инструментальному изображенію семи казней? Крюгеръ (въ Deutsche Musikzeitung III) прекрасно замѣчаетъ, что первая часть Израиля въ Египтѣ представляетъ картины въ эпической простотѣ, тогда какъ вторая часть есть безпрерывное лирическое изліяніе, изображающее душу, изливающуюся въ безпрерывныхъ торжественныхъ пѣсняхъ; цѣлое же представляетъ на-

*) Мы не можемъ безусловно согласиться съ этимъ мнѣніемъ. По сужденію Кризандера, Гендель перенесъ арію изъ оперы въ ораторію, и весьма понятно, что тѣ изъ нихъ, которыя были разсчитаны на проявленіе тогдашняго искусства, поражаютъ образованный вкусъ и выпускаются при исполненіяхъ. Вообще одиночное пѣніе, какъ въ ораторіяхъ, также и въ «Anthems» уступаетъ хорамъ, но «если Гендель иногда на манеръ того времени, впадаетъ въ небрежность, все-таки въ немъ всегда есть нѣчто хорошее» (Моцартъ).

глядную дѣятельность, проникнутую волнующейся драматическою жизнію.

Съ 1740 года послѣдовали *Саулъ, Мессія, Самсонъ, Бельзацаръ, Сусанна, Іосифъ, Іуда Маккавей, Іисусъ Навинъ, Саломонъ, Теодора* и наконецъ (1751) *Іеффай*, ораторія, которую совершенно ослѣпшій композиторъ диктовалъ, подобно тому, какъ это сдѣлалъ Бахъ, но болѣе продолжительное время, своему помощнику Смиту. Кромѣ неподражаемой ораторіи «Мессія», превосходнѣйшія и извѣстнѣйшія ораторіи Генделя суть Самсонъ и Іуда Маккавей. Въ *Самсонѣ* (въ первый разъ исполненной 12 Октября 1742 г.) потрясающіе трагическіе элементы Мильтонова стихотворенія, въ соединеніи съ очищающею и безконечно возвышающею силою музыки, образуютъ художественное произведеніе, которое переживетъ всѣ капризы времени и моды, послѣ хотя и не совсѣмъ изящной, но вообще недурной обработки текста Мозелемъ, который выпустилъ одинъ дуэтъ и шестнадцать, по большей части дѣйствительно устарѣлыхъ, арій съ ихъ речитативами. Первоначальное излишество арій указываетъ уже, что здѣсь служитъ предметомъ не борьба народа, а трагическая судьба героя; въ этомъ сочиненіи преобладаетъ драматическій характеръ. Какъ сильно ни возстаютъ хоры израильтянъ и филистимлянъ за и противъ Самсона, еще сочувственнѣе отдается въ душѣ нашей глубокопрочувствованный плачъ Самсона и его приверженцевъ. Подъ конецъ ораторіи чувства оставшихся сосредоточиваются въ одинъ полный аккордъ, въ мужественно успокоиваемомъ, заимствованномъ изъ Саула, траурномъ маршѣ и въ премыкающемъ къ нему хорѣ (Ueber deinem Grabe sei süszer Fried' und hoher Ruhm).

Въ Іудѣ Маккавеѣ (11 Августа 1746) представляется опять народъ; на первомъ планѣ—борьба за вѣру, и вмѣсто чувства глубокаго унынія, которое насъ трогаетъ въ Самсонѣ, душа наша возбуждается такъ многосторонне, что трудно рѣшить, что здѣсь выражено глубже и вѣрнѣе: плачъ ли о великомъ мертвецѣ, вѣра ли и упованіе на Бога, воинственное ли ликованіе, или, наконецъ, торжественное возвращеніе побѣдителя («Seht, er kommt mit Preis gekrönt»). Столь несравненно-прекрасно изложены и соединены между собою контрасты героическаго и элегическо-идиллическаго настроенія. Прочія ораторіи также по большей части славятъ освободителей на-

рода отъ притѣсненій и рабства, побѣду или самопожертвованіе; но всѣ онѣ дышатъ свободою, вдохновленнымъ пророкомъ которой сдѣлался Гендель въ гордой и свободной Англіи.

Единственное твореніе Генделя, въ которомъ эпическо-драматическій характеръ его сочиненія приближается къ эпическо-лирической манерѣ Баха, и которое въ то же время всего яснѣе показываетъ особенности, ихъ различающія, есть *Мессія*, сначала непринятое въ Лондонѣ (12 Апрѣля 1741), а потомъ принятое съ восторгомъ въ Дублинѣ. Сочиненіе это послужило основою славы Генделя. Самое построеніе его величественно, всеобъемлюще, это «истинно-христіанская эпопея въ звукахъ» (Herder). Спасеніе человѣчества Христомъ, предвозвѣщаемое въ первой части, исполняется во второй части, главнѣйшей во всемъ сочиненіи, въ которой представляется намъ, въ возвышенныхъ картинахъ, жизнь, страданія и воскресеніе Господа, къ чему присоединяется въ третьей части созерцаніе «послѣднихъ происшествій» —смерти, всеобщаго воскресенія, суда и вѣчной жизни. То, что другіе сочинители изображали въ отдѣльныхъ сочиненіяхъ (Рождественская ораторія и Страсти Баха, Шпора «Послѣдніи дѣянія Господни», Шнейдера «Страшный судъ»), Гендель, руководствуясь простымъ, имъ самимъ избраннымъ библейскимъ текстомъ, соединилъ въ одномъ большомъ трилогическомъ сочиненіи. На первомъ планѣ опять стоитъ хоръ, который мощно отвѣчаетъ повѣствующимъ одиночнымъ голосомъ, выражая тяжесть грѣховъ, утѣшеніе надежды, блаженство примиренія сердцемъ всего рода человѣческаго. Поэтому именно хоры суть блестящіе моменты отдѣльныхъ частей: «Es ist uns ein Kind geboren», всемірно извѣстное торжественное пѣніе, которое въ Англіи слушаютъ не иначе, какъ стоя; хвалебный хоръ: «Hallelujah, der Allmächtige regieret», искусный финальный хоръ «Würdig ist das Lamm, das erwürget ist». Аріи, поражающія своею простотою и искренностью («Tröstet mein Volk», «Er wird seine Heerde weiden, wie ein Hirt» — «Er ward verschmäht», «Ich weiss, dass mein Erlöser lebt» и пр.) представляютъ совершеннѣйшее единство въ характерѣ всего сочиненія, которое этимъ именно и безподобно, что оно есть чисто-духовная ораторія. И это величественнѣйшее, въ области музыкальной, религіозное, художественное твореніе создалъ Гендель въ три недѣли, тогда какъ его послѣдователь, поэтъ Клоп-

штокъ, «переводчикъ этого сочиненія изъ музыкальнаго въ поэтическое» (Гервинусъ), трудился надъ своимъ религіознымъ эпосомъ многіе годы (1748—73) и составилъ наконецъ стихотвореніе, по достоинству весьма не равное своему образцу и теперь уже почти забытое.

Популярнаго успѣха, подобно Самсону и Іудѣ Маккавею, конечно, не могла достигнуть ораторія Мессія, слишкомъ серьезная для поверхностнаго вкуса того времени, и безъ удачной обработки Моцарта сочиненіе это еще на долго осталось бы намъ неизвѣстнымъ. Поэтому Тибо судитъ о Мессіи довольно односторонне и непрактично (Ueber Reinheit der Tonkunst), возставая противъ болѣе полной инструментовки ораторіи Генделя и противъ Моцарта, и говоря объ его отдѣлкѣ и украшеніяхъ въ новомъ вкусѣ. Большіе успѣхи въ искусствѣ инструментовки, равно какъ и недостатокъ той мастерской игры на органѣ, на которомъ Гендель самъ аккомпанировалъ при исполненіи ихъ въ Англіи, — все это вызвало необходимость въ поддержкѣ и потому мы должны принять съ благодарностью и радостью новѣйшія обработки сочиненій Генделя, цѣлью которыхъ является бо́льшая краткость и болѣе полная инструментовка (Мессія, Іуда Маккавей, Торжество Александра и прелестная элегическая идилія Ацисъ и Галатея обработаны Моцартомъ; Израиль въ Египтѣ—Линдпентнеромъ; Самсонъ—Мозелемъ и Ферд. Гиллеромъ). Конечно, съ другой стороны, мы согласимся съ Тибо, что ораторіи Генделя только отъ аккомпанирующаго органа заимствовали свою полноту и прелесть, и когда Гендель игралъ на органѣ, «слышалось всемогущество звуковъ тамъ, гдѣ у него въ партитурѣ коротко значилось: Органъ громко такъ, чтобы тысяча нынѣшнихъ скрипачей и флейтистовъ не могли подражать этому могуществу».

Гендель умеръ 14 Апрѣля 1759 (какъ онъ желалъ, въ Великую Пятницу) и погребенъ въ Вестминстерѣ, среди великихъ мужей Англіи. Сто лѣтъ позже, 1-го Іюля 1859 г., воздвигли ему, поклонники его въ Англіи и Германіи, на рыночной площади въ Галле, бронзовый памятникъ отличной работы Хейделя изъ Берлина. Лейпцигское общество (Händelgesellschaft) воздвигаетъ ему «monumentum aere perennius» изданіемъ всѣхъ его сочиненій, которое точностью и изяществомъ превзойдетъ Лондонское изданіе (50 томовъ in-folio, 1786).

Гендель еще менѣе Баха имѣлъ послѣдователей и подражателей. Англія была всегда богата потребностями и бѣдна производительностью; въ Германіи же сочиненія Генделя остались совсѣмъ неизвѣстными до I. А. Гиллера и Моцарта. Все, что появилось во второй половинѣ прошлаго столѣтія въ области религіозной музыки, имѣло характеръ болѣе или менѣе свѣтскій, пріятно мягкій и, прежде всего, прекрасно-пѣвучій. Періодъ этотъ называютъ періодомъ *Гассе-Грауна*, потому что Гассе былъ его представителемъ и руководителемъ, а Граунъ въ сочиненіи своемъ «Смерть Іисуса» оставилъ намъ, по тексту Рамлера, лучшее нѣмецкое произведеніе въ этомъ родѣ. Многими изъ сочиненій самого Гассе, который писалъ также итальянскія ораторіи, по Метастазіо, имѣются еще нынѣ въ католической придворной капеллѣ въ Дрезденѣ—мессы, псалмы, гимны, написанныя по латинскому тексту. Изъ числа тѣхъ, которыя исполняются каждый годъ, болѣе всего славится Te Deum и большой Requiem. Краузе (Darstellungen aus der Geschichte der Musik, Göttingen 1827), называетъ его «Корреджіемъ» церковной музыки «одинаково великимъ въ возвышенномъ достоинствѣ, въ торжествующей радости, къ изображеніи блаженной молитвы, сердечной задушевности, чистой, прекрасной любви. Церковный стиль Гассе представляетъ собою прекрасную и даже крайнюю противоположность стилю Палестрины; оба они были какъ будто назначены для того, чтобы, въ союзѣ съ церковною музыкою Генделя и Баха, органически усовершенствовать всю область религіозной музыки». Что на самомъ дѣлѣ отличаетъ церковный стиль Гассе, это—его высокое единство, твердость, свѣжесть и натуральность выраженій,—относительно формы—художественно совершенная округленность цѣлаго; тогда какъ Карлъ Гейнрихъ *Граунъ* (род. 1701 въ Саксоніи, умеръ капельмейстеромъ Фридриха Великаго въ Берлинѣ 1759), напротивъ того, старался соединить итальянскій стиль съ нѣмецкимъ въ церковныхъ хорахъ; въ прочихъ же отрывкахъ онъ нерѣдко проявлялъ оперные пріемы. Его знаменитая кантата «Смерть Іисуса» разлагается собственно на двѣ разнородныя половины; слишкомъ длинныя аріи и прочія партіи соло—совсѣмъ по итальянскому образцу; хоры же полны благоговѣнія, достоинства и основательности, «но все таки легко понятны во всѣхъ голосахъ, столь искусно сплетенныхъ и натурально плавныхъ»

(Rochlitz IV). Принимая въ соображеніе, что въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ Генделя и другихъ сочинителей аріи представляютъ несоотвѣтствующую, почти поражающую формальность, мы должны и «Смерть Іисуса» Грауна чтить достойною памяти, какъ сочиненіе глубоко-прочувствованное, какъ произведеніе, которое, даже при меньшей геніальности, на самомъ дѣлѣ народно и выражаетъ болѣе мягкое настроеніе современной литературы, при преобладающе-благородномъ и серьезномъ направленіи. «Въ его натурѣ не было ничего истинно возвышеннаго и высоко-патетичнаго, поражающаго или даже потрясающаго: но онъ никогда и не имѣлъ таковыхъ притязаній, никогда не добивался этого въ своихъ сочиненіяхъ» (Rochlitz IV).

Даже сынъ І. С. Баха, Эммануилъ Бахъ, придерживался стилю своего времени, т. е. стилю Гассе и Грауна, въ своихъ церковныхъ сочиненіяхъ—въ высокомъ двухорномъ «Святъ», а еще болѣе въ ораторіи «Израильтяне въ пустынѣ», причемъ однако умѣлъ остроумно избѣгнуть всего опернаго.

Какъ на замѣчательнаго нѣмецкаго композитора итальянской школы, должно указать еще на І. Г. *Наумана* (род. 1741, ум. 1801 въ Дрезденѣ), котораго двѣ біографіи не могли спасти отъ забвенія. Извѣстнѣйшее духовное сочиненіе его—богато-художественная кантата «Отче нашъ» по парафразу Клопштока, который въ новѣйшее время былъ также положенъ на музыку Шпоромъ (ор. 104) двухорно, для мужскихъ голосовъ. Въ репертуарѣ придворной капеллы въ Дрезденѣ значится еще нѣсколько изъ его мессъ, но и онѣ не лишены довольно сильной примѣси свѣтскаго элемента. Науманъ представляетъ собою совершенное заключеніе этого періода и вмѣстѣ съ тѣмъ духовной музыки прошедшаго столѣтія вообще. Современное и послѣдующее, съ малыми исключеніями, есть повтореніе предъидущаго, и не имѣетъ историческаго значенія. Механическое стараніе органистовъ и канторовъ, этихъ достопочтенныхъ музыкальныхъ «мейстерзенгеровъ» и безхарактерное искусство придворныхъ композиторовъ, всегда готовыхъ по волѣ Государей сочинять оперы, ораторіи или мессы, взаимно способствовали къ бо̀льшему и бо̀льшему упадку духовной музыки, и особенно ораторіи, стремясь удалить все болѣе и болѣе текстъ музыки отъ библейскаго слова, а самую музыку отъ серьезнаго церковнаго стиля. Это продолжалось до Гайдна

и Моцарта, которые, хотя и не возстановили церковной строгости, но все таки возвратили въ религіозныя сочиненія естественную и прочувствованную набожность.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Французская опера и Глюкъ.

Пересиливъ наконецъ церковную музыку, пѣвучая итальянская опера довершила этимъ побѣду во всѣхъ родахъ музыки и по всѣмъ ея направленіямъ. Только французская опера удерживала еще нѣкоторую самостоятельность, что зависѣло конечно отъ ея относительно маловажнаго значенія. Французы, которые всегда первые имѣли все новое, перенесли къ себѣ, еще едва въ половину готовую, итальянскую оперу и довольствовались въ ней подражаніями и преобразованіями, думая имѣть въ этомъ нѣчто особенное и своеобразное, не заботясь далѣе ни о чемъ.

Уже въ 1645 г., слѣдовательно еще во времена Монтеверде, кардиналъ-министръ Мазарини «qui chercha tous les moyens d'amuser Louis XIV» выписалъ въ Парижъ итальянскую оперную труппу. Успѣхъ, который имѣли итальянцы, возбудилъ въ французахъ желаніе попытаться въ подобномъ родѣ сочиненій, появились скоро оперы на французскомъ языкѣ, сочиненныя по образцу итальянскихъ. Первымъ опытомъ (la première comédie française) считаютъ пастораль, сочиненную по стихотворенію аббата Perrin de Cambert (1659), за которой послѣдовало еще нѣсколько подобныхъ произведеній. Но и тутъ итальянцу *Жанъ Баптисту Люлли* (1633—1687), удалось сдѣлать оперы популярными зрѣлищами, и даже доставить имъ пріемъ и почетъ при дворѣ. Еще двѣнадцатилѣтнимъ мальчикомъ былъ онъ привезенъ изъ своей родины Флоренціи въ Парижъ герцогомъ Гизомъ; сначала онъ былъ придворнымъ поваренкомъ, но скоро обратилъ на себя всеобщее вниманіе искусною игрою на скрипкѣ и веселымъ своимъ нравомъ. Король опредѣлилъ его въ свою капеллу (Les vingt-quatre violons du roi) и вскорѣ послѣ того ему было поручено управленіе собственно для него основаннымъ оркестромъ «Les petits violons».

Драматическимъ композиторомъ Люлли выказалъ себя въ праздничныхъ представленіяхъ (Ballets comiques), съ танцами, пѣніемъ и различными забавами, которыя были въ обычаѣ при дворѣ еще до него и для которыхъ самъ Мольэръ долженъ былъ иногда доставлять тексты. Честолюбивый и покровительствуемый счастьемъ, женившись на дочери Камбера, Люлли оттѣснилъ всѣхъ своихъ соперниковъ, такъ что въ 1673 году онъ получилъ исключительное право давать оперныя представленія въ театрѣ Palais royal. Болѣе полною инструментовкою и вплетеніемъ хоровъ и танцевъ, Люлли, въ союзѣ съ поэтомъ Кино (Quinault) умѣлъ такъ удачно принаровить итальянскую музыкальную драму къ французскому вкусу, что его оперы (Tragédies lyriques, Tragédies mises en musique), вмѣстѣ съ операми его послѣдователя *Рамо* болѣе столѣтія господствовали на французской сценѣ. Люлли умеръ 22 марта 1687 г., осыпанный почестями и богатствомъ.

Не смотря на эти блестящіе внѣшніе успѣхи, музыкальная заслуга Люлли довольно незначительна. Рѣшительно избѣгая точно развитыхъ формъ: аріи, дуэта и ансамбля, онъ придерживался вполнѣ выраженію слова и патетичнаго возвышенія частностей. Слѣдуя манерѣ старинной итальянской декламаціонной оперы, удобной для его дилеттантской натуры, онъ обращалъ особенное вниманіе на строго размѣренный речитативъ, ритмическую рѣчь, говорообразное пѣніе, причемъ ему оставалось только правильно примѣнить къ своей музыкѣ декламаціонный акцентъ французскаго языка. Разумѣется, что чрезъ упущеніе опредѣленной музыкальной формы, въ его композиціяхъ сдѣлалось все случайнымъ и самовольнымъ: почти постоянная смѣна ровнаго такта неровнымъ, такъ какъ этого, повидимому, требовало вѣрное удареніе словъ. Но чтобы не утомлять этимъ однообразіемъ въ мелодическихъ оборотахъ, никогда не сливающихся въ одно цѣлое и не безосновательно сравниваемыхъ съ церковною псалмодіею, онъ вставлялъ въ удобныхъ мѣстахъ краткія многоголосныя предложенія, хоры и танцы *).

*) Интересно сопоставленіе Риля (Riehl, Culturstudien aus drei Jahrhunderten) особенностей драматическаго творчества Р. Вагнера, съ этими первоначальными оперными формами Люлли. Жесткое и кажущееся неправильнымъ, сужденіе, но вполнѣ оправдываемое послѣдними произведеніями Вагнера (Нибелунги, Тристанъ и Изольда): «Люлли, говоря языкомъ филологовъ, не «авторъ для школы». Формально, весьма не многому можно научиться отъ

Это появленіе хоровъ и танцевъ въ самомъ дѣйствіи,—тогда какъ итальянская опера допускала хоры лишь въ заключеніяхъ актовъ, а танцы лишь въ промежуткахъ между оными,—осталось особенностію большой французской оперы, и въ этомъ отношеніи, конечно, можно назвать Люлли ея основателемъ. Особенностью оперъ Люлли были его *увертюры,* состоящія изъ

него. Просматривая его сухую гармонію, пришлось бы увидѣть, какъ не слѣдуетъ гармонизировать. Но тотъ, кто не изучалъ сочиненія Люлли, не можетъ вполнѣ оцѣнитъ историческое значеніе Глюка. Это Р. Вагнеръ восемнадцатаго вѣка. Свою оперу Alceste, онъ самъ не называетъ оперой «tragédie mise en musique» (трагедія положенная на музыку); она не содержитъ арій, дуэтовъ, ансамблей и т. д.—она состоитъ изъ непрерывныхъ сценъ. Люлли не поетъ, онъ только декламируетъ. Вообще, это есть постоянный, обязательный речитативъ, прерываемый разнообразными мелодическими отрывками и нѣсколькими хорами. Все это относится къ Люлли; можно подумать, что я говорю о Вагнерѣ—оно пригодно для обоихъ. Настоящей музыкой суть только выходные марши и танцы, которые пріобрѣли популярность у Люлли и у Вагнера; затѣмъ онъ впадаетъ вновь въ скучнѣйшій и безконечный речитативный діалогъ, совсѣмъ какъ и Вагнеръ. Хоры его просты, торжественны и величественны, и этимъ напоминаютъ иногда, даже въ гармоническихъ частностяхъ, великіе церковные гимны древнихъ итальянцевъ. Эту, не малую похвалу нельзя не высказать и относительно нѣкоторыхъ хоровъ Р. Вагнера.—Люлли жертвуетъ музыкальною архитектурою драматическому выраженію; онъ имѣетъ мелодическіе порывы, а настоящей мелодіи у него нѣтъ. Люлли или Вагнеръ? Музыку «составляютъ» («setzt» man)—уже это характерное выраженіе напоминаетъ архитектуру; кому же не хватаетъ фантазіи для «составленія музыки», тотъ говоритъ, что онъ «пишетъ» музыку («dichtet» Musik). Живописцы, которые не умѣютъ рисовать, тоже сочиняютъ («dichten») иногда, картины и лишенные поэзіи стихотворцы пишутъ поэзію. Въ общемъ, въ сочиненіяхъ Люлли, оказывается разбросанное, несвязное, безпокойное творчество, что произвело бы смутное и скучное впечатлѣніе, по меньшей мѣрѣ въ его «Альцестѣ» (и въ Тангейзерѣ), еслибъ не примѣнялись тутъ небеса и адъ, на помощь фантазіи слушателя. Люлли и Вагнеръ—слабые музыканты, болѣе сильные музыкальные поэты (Tondichter) и сильнѣйшіе режиссеры. Именно безформенность оперъ Люлли уничтожилъ Глюкъ, одновременно онъ возстановилъ стремленіе къ драматической правдѣ и развилъ его далѣе. По формѣ своихъ твореній, Глюкъ приближается гораздо болѣе къ хорошимъ итальянцамъ нежели Люлли, а Вагнеръ напоминаетъ гораздо болѣе Люлли, нежели Глюка. Еслибъ наши музыканты старательнѣе изучали исторію музыки, они должны бы признать, что не можетъ быть признано слишкомъ большимъ успѣхомъ, если черезъ сто лѣтъ отъ столь богато развившейся манеры Глюка совершается обратный скачокъ къ ложнымъ формамъ наиболѣе соотвѣтствующимъ пріемамъ Люлли. Изъ чрезмѣрнаго усердія въ прогрессѣ. можно сдѣлаться реакціонеромъ».

двухъ частей, тогда какъ въ старыхъ итальянскихъ операхъ начало оперы состояло обыкновенно только изъ трубной фанфары или коротенькаго риторнеля.

Послѣдователь Люлли, Жанъ Филиппъ *Рамо* (род. въ Дижонѣ 25 октября 1683, ум. въ Парижѣ 12 сентября 1764), несомнѣнно болѣе дѣльный и болѣе основательный музыкантъ, старался поднять декламацію въ пѣніи, давъ ей болѣе богатую и тщательную гармонію, но такъ какъ ему недоставало чистоты вкуса, то онъ не могъ избѣгнуть упрековъ въ искусственности и обремененности. Особенно порицалъ его Жанъ-Жакъ Руссо—и въ музыкѣ стремившагося къ естественности и простотѣ—за то, что онъ, гонясь за изысканною гармоніею, упускалъ изъ виду натуральное пѣніе. Руссо указывалъ на то, что музыка, какъ искусство, прежде всего, мелодическое «вполнѣ натуральное, какъ второй языкъ, получаетъ свое выраженіе отъ движеній души, а не изъ правилъ генералбаса» *). Но къ парижанамъ, которые находили оперы Рамо безподобными, особенно—«Касторъ и Поллуксъ», мысль о лучшемъ должна была перейти опять изъ Италіи.

Итальянская оперная труппа, появившаяся въ Парижѣ въ 1752 г. и названная французами «Les bouffons» восхитила весь городъ своими маленькими комическими операми, среди которыхъ блистало произведеніе Перголезе «La serva padrona» («Властолюбивая служанка», еще недавно исполнявшееся съ успѣхомъ въ французскомъ переводѣ). Образовались двѣ партіи, какъ это случилось во времена Глюка и Пиччини,—двадцать лѣтъ позже — народная и итальянская (буффонисты и антибуффонисты), которыя страстно защищали преимущества французской и итальянской музыки. Руссо, для котораго италіянцы явились весьма кстати, тотчасъ же перешелъ на ихъ сторону, и старался даже доказать, что французскій языкъ немузыкаленъ и французской оперной музыки быть не можетъ, хотя онъ самъ показалъ къ ней путь, составивъ либретто французской оперы «Le devin du village».

Въ виду того, что комическая опера итальянцевъ именно въ это время вступала въ свое полное развитіе, мы предлагаемъ здѣсь (по Яну, Mozart, I)

---

*) Племянникъ Рамо, сдѣлался извѣстнымъ благодаря сочиненію Дидеро «Le neveu de Rameau, dialogue», переведенному Гёте на нѣмецкій языкъ, и мощно-трогательной нѣмецкой трагедіи Брахфогеля «Narzisz-Rameau».

краткое обозрѣніе ея существованія до этого времени. Первою ея формою было веселое Интермецдо между актами серьезной оперы, которое, подобно греческой сатирической драмѣ, слѣдовавшей за трагической трилогіею, состояло часто изъ пародированія, только что представленнаго, и еще чаще, какъ въ Serva padrona Перголезе, неимѣя опредѣленной сатирической тенденціи, было назначено только для того, чтобы посредствомъ комическаго контраста возвысить идеальное, художественное дѣйствіе оперы seria. Въ самостоятельной формѣ представляемая на маленькихъ народныхъ театрахъ (teatrini) — по большей части двухъактная, Opera buffa, какъ она теперь сама себя называла,— эта опера нашла себѣ доступъ въ большіе театры, и именно то обстоятельство, что она была долго подчинена оперѣ seria, по незначительности и малымъ художественнымъ средствамъ, обезпечило ея свободное и естественное развитіе. Относительно внѣшняго блеска и виртуозной ловкости кастратовъ, она должна была уступить первенство своей важной сестрѣ, но выиграла отъ ограниченія простѣйшими формами пѣнія и характеристическимъ различіемъ ей предоставленныхъ природныхъ голосовъ, тѣмъ болѣе необходимымъ для предназначенной ей музыкальной характеристики дѣйствительной жизни. «Басъ, чуждавшійся оперы seria, сдѣлался краеугольнымъ камнемъ оперы-буффъ, басъ buffo (ворчунъ-старикъ, глупый или лукавый слуга) — главною поддержкою комическихъ эффектовъ». Рядомъ съ нимъ являлись: теноръ—по большей части несчастнымъ, чувствительнымъ любовникомъ; prima и seconda donna—госпожею и служанкою. Главное же значеніе оперы-буффъ заключалось въ особенныхъ, свойственныхъ ей ансамбляхъ и финалахъ, чѣмъ она возстановляла драматическій элементъ, отодвинутый оперой seria. Главнымъ сочинителемъ въ этомъ новомъ родѣ былъ послѣ *Лагрошино* (доколѣ не затмилъ его «le dieu du genre bouffon», *Пиччини)*, и *Галуппи.* Богатый изобрѣтательностью **Пиччини**, придалъ аріи болѣе простую форму упущеніемъ Da capo, своеобразно развилъ оркестровый аккомпаниментъ, и особенно финалъ, которому сообщилъ жизнь и разнообразіе посредствомъ болѣе богатаго и выразительнаго движенія голосовъ. «Его Cecchina или La buona figliuola (1761), подобно тому какъ для формы интермецдо Serva padrona Перголезе, можетъ обозначать эпоху, въ которую опера-буффъ признана особымъ родомъ искусства». Въ законченныхъ сочиненіяхъ Паэзіелло и особенно Чимарозы опера buffa стала вполнѣ національною музыкально-характерною комедіею, въ которой успѣшнѣе всего трудились италіанцы послѣдняго столѣтія до самаго Россини и Доницетти. Лучшими сочинителями текстовъ для комической оперы считаются Гольдони и Касти. Изъ сочиненій послѣдняго, Гёте хвалитъ Matrimonio segreto (музыка Чимарозы) и Re Teodoro (музыка Паэзіелло), при этомъ онъ замѣчаетъ, что «канва, по которой нужно было вышивать должна была имѣть широкія нити».

Національная партія достигла наконецъ своей цѣли: «les bouffons» должны были чрезъ два года (1754) выѣхать изъ Парижа; однако италіанская музыка осталась въ своей силѣ. Каждый долженъ былъ съ завистью и удивленіемъ, признать большую прелесть ихъ пріятныхъ, благозвучныхъ мелодій. Такимъ образомъ изъ борьбы двухъ противуположныхъ направленій, италіанскаго и французскаго, произошла, какъ союзъ

ихъ обоихъ, «легкая и свѣтлая» французская *оперетта.* Еще въ томъ же году, въ которомъ буффоны были изгнаны изъ Парижа, явилась «la première comédie à ariettes»: les Troqueurs (Обмѣнщики) сочиненія *Антуана д'Овернь.* За нимъ слѣдовали *Дуни* (1709—75), *Филидоръ* (1726—95) и *Монсиньи* (1729—1817). Послѣдній изъ нихъ имѣетъ наиболѣе значенія, какъ прямой предшественникъ Гретри «le véritable créateur de l'opéra comique française». Къ числу возобновляемыхъ отъ времени до времени на французской сценѣ и нравившихся даже самому Наполеону I, піесъ Монсиньи: «le Deserteur» и «Félix ou l'enfant trouvé», прибавилась еще его прелестная драматическая идиллія «Rose et Colas», un vrai chef-d'oeuvre de grâce naive. Въ 1862 г. Парижу, тѣснившемуся на представленіи этой пьесы, пришлось изумиться живости и свѣжести музыки 1764 г. Хотя у Монсиньи отнюдь не было недостатка въ драматическомъ движеніи и комической силѣ, но при всемъ томъ у него преобладаетъ чувствительность и нѣжность въ мелодіи. Фетисъ говоритъ: «La sensibilité fut son génie, car il lui dut une multitude de mélodies touchantes, qui rendront, en tout temps, ses ouvrages dignes de l'attention des musiciens instruits» *). Сестра Бернгарда Ромберга, Анжелика, рекомендуетъ намъ его оперу «Déserteur»—произведеніе, превосходное и по сюжету и по музыкѣ. На первомъ представленіи этой оперы, въ Парижѣ, дамы были столь глубоко тронуты, что восклицали: «Oh mon Dieu, mon Dieu». Этимъ подтверждается и то, что задачею тогдашней французской оперетты были не только веселье, остроуміе и каламбуръ; что лучшіе сочинители, особенно Гретри, коснулись и болѣе благородной стороны души; прибавленіемъ сердечнаго и чувствительнаго они сообщали своимъ легкимъ піесамъ идеальность. Согласно духу времени, еще болѣе перевѣса получила сентиментальность въ нѣмецкомъ «Singspiel», современномъ вышеозначеннымъ піесамъ.

Главнѣйшимъ сочинителемъ французской оперетты признанъ **Гретри**, род. въ Люттихѣ 11 Февраля 1741, ум. въ Парижѣ

---

*) По русски: «Чувствительность была его геніемъ, создавшаго обиліе трогательныхъ мелодій, которыя всегда будутъ достойны вниманія образованныхъ музыкантовъ».

24 Сентября 1813. Ловкая манера, которою этотъ поклонникъ Перголезе и Пиччини умѣлъ пріурочить французскому національному вкусу италіанскую мелодію, поддерживаемую чрезвычайно умѣреннымъ аккомпаниментомъ, а также соединить декламацію съ пѣніемъ,—сдѣлала его піесы особенно любимыми въ народѣ; преимущественно «Richard Coeur-de-lion» и «Zémire et Azor». Въ гармоніи онъ былъ слабъ, о чемъ краснорѣчиво свидѣтельствуютъ его оправдательныя «Mémoires ou Essais sur la musique» (три тома).—Совершенно по Гретри образовалъ себя пріятно-игривый *д'Алейракъ* (1753 — 1809). Изъ его наивно-веселыхъ опереттокъ, право гражданства и въ Германіи получили «Nina» и «Les deux savoyards». Своеобразнѣе, особенно въ инструментовкѣ и въ «ensemble» былъ ученый и образованный *Бертонъ* (1766—1844); его блестящее дарованіе для выраженія болѣе глубокаго, страстнаго чувства, (въ «Montano et Stéphanie» и въ «Le délire») не отклоняло его и отъ легкой, шутливо-веселой, живой оперетты (Ponce de Léon, Aline reine de Golconde, Les Maris garçons etc.). *Госсекъ* (1773—1829) отъ комической оперы скоро обратился къ самостоятельному инструментальному сочиненію, созданному имъ во Франціи. Одновременно съ І. Гайдномъ онъ писалъ первыя симфоніи и квартеты. К. М. Веберъ хвалитъ оперетту «Les aubergistes de qualité» («Достойные трактирщики»), сочиненія *Катель* (1773—1830), который въ свое время имѣлъ значеніе какъ композиторъ въ серіезномъ оперномъ стилѣ (Semiramis) и какъ теоретикъ; онъ умѣлъ соединить французское игривое остроуміе съ италіанскимъ комизмомъ и съ истиннымъ чувствомъ.

Послѣдній сочинитель оперетты въ ея естественныхъ предѣлахъ былъ *Николо Изуардъ* (род. въ 1777 на островѣ Мальта и потому обыкновенно зовется «Nicolo de Malte», ум. въ Парижѣ въ 1818), милый и скромный композиторъ, который на ряду съ Боальдьё, вполнѣ заслужилъ любовь своего народа. Достаточно замѣтить, что изъ числа удачныхъ его сочиненій, два, а именно «Cendrillon» и «Joconde, ou les coureurs d'avantures» удержались на нѣмецкихъ оперныхъ сценахъ до нашего времени. Для насъ, конечно, извѣстное значеніе имѣютъ только романсы въ этихъ сочиненіяхъ, подобно тому, какъ пѣсня (la chanson) имѣетъ значеніе въ позднѣйшей французской комической оперѣ (*Обера*—Fra Diavolo,

Le maçon; La dame blanche—*Боальдье*, *Адама*—Le postillion de Longjumeau etc.), проходящая красною нитью по всей ткани.

Съ Изуардомъ, Мегюлемъ и Боальдьё исчезаетъ то пріятное среднее направленіе между оперою и водевилемъ, которое, особенно въ первыя двадцать лѣтъ своего процвѣтанія, исключительно привлекало къ себѣ всѣ музыкальные таланты Франціи, такъ что направленіе Люлли и Рамо было почти внезапно, совершенно оставлено; даже вскорѣ послѣ Гретри появившійся художественный ея усовершенствователь Глюкъ, достойнаго послѣдователя нашелъ себѣ только въ Спонтини. Тогда какъ большая французская опера, за исключеніемъ одного только Рамо, можетъ назвать сочинителями своими лишь иностранцевъ или французовъ, получившихъ у нихъ право гражданства (Люлли, Глюкъ, Спонтини, Керубини, Мейерберъ). Opéra comique, подобно тому какъ комедія въ поэтическомъ отношеніи, есть настоящій «genre national» французовъ, «le véritable berceau et la vraie gloire de la musique française» (A. Adam, Derniers souvenirs d'un musicien).

Преобразователь серьезной оперы, составляющій въ ней эпоху, *Христіанъ Вилибальдъ фонъ* **Глюкъ**, род. 2 Іюля 1714 г. въ Вейденвангъ въ Оберфальцѣ (Баварія) *). Первую и большую половину его художественной жизни (1741—62) мы можемъ оставить безъ вниманія, такъ какъ его итальянскія оперы, сочиненныя около 1741 г. для Милана, Венеціи и Лондона, не имѣютъ важнаго значенія и были осуждены имъ самимъ. Съ 1748 г. Глюкъ удалился отъ своей разсѣянной жизни въ Вѣну, гдѣ онъ на досугѣ извлекъ пользу изъ богатаго клада своей артистической опытности и серьезнымъ размышленіемъ подготовилъ себя къ новой творческой дѣятельности. До и послѣ него раздавались голоса, требовавшіе перемѣны въ формѣ тогдашней оперы; самъ Метастазіо, въ рѣзкихъ выраженіяхъ жаловался на упадокъ «бѣдной итальянской музыки», старающейся освободиться отъ господства

---

*) «Gluck und die Oper» von A. B. Marx. Berlin 1863. Zwei Bände – Chr. W. Ritter v. Gluck. Ein biographisch-ästhetischer Versuch von A. Schmid. Leipzig 1854.

поэзіи, но не было творческаго генія, который отважился бы своими произведеніями противудѣйствовать господствовавшему направленію. Это было возможно только Глюку. Подобно своей духовной дочери Ифигеніи «искавшей всей душой своей землю грековъ» онъ достигъ «своими вдвойнѣ классическими операми: Орфеемъ, Альцестою и двумя Ифигеніями, того, къ чему тщетно стремились Флорентинцы,—возрожденія классической трагедіи, но въ области новѣйшаго искусства, музыки» (Carrière, Aestetik II). Эти истинно трагическія произведенія Глюка, далеко превосходятъ свои современные тексты; рожденные духомъ поэзіи, они не только слѣдятъ за словами, но воспроизводятъ предъ нами тотъ міръ спокойной пластической красоты, который мы находимъ только въ произведеніяхъ древности и въ драмахъ Софокла.

Первымъ, еще скромнымъ и сдержаннымъ опытомъ нововведеній Глюка, направленныхъ къ правдѣ драматическаго выраженія, была его опера «Orfeo ed Euridice» (15 Октября 1764), для которой текстъ составленъ, подъ руководствомъ самого композитора, поэтомъ Кальцабижи. Чтобы не слишкомъ оскорбился изнѣженный вкусъ того времени, Глюкъ допустилъ здѣсь, ради осторожности, многое, что не согласовалось съ его строгими началами. По внѣшности своей, его опера не очень замѣтно разнится отъ обыкновенной итальянской оперы: главная роль написана для кастрата (контральто) и только два соло для сопрано, Евридика и—всегда спасающій амуръ, введеніе котораго въ оперу уже слишкомъ напоминаетъ холодный аллегорическій характеръ тогдашнихъ придворныхъ праздничныхъ представленій. Впечатлѣніе цѣлаго, разлагающееся на небольшое число чрезвычайно сродныхъ между собою положеній чувства, поэтому менѣе глубоко; величественны и прекрасны нѣкоторыя частности, преимущественно извѣстная, благодаря частымъ исполненіямъ въ концертахъ, сцена второго дѣйствія «Орфей въ преисподней». Замѣчательна мастерская обработка хора, который въ староитальянской оперѣ всегда отступалъ за одиночное пѣніе; здѣсь же они оба тѣсно связаны между собою драматическою оживленностію и безпрерывно возвышающимъ взаимнымъ контрастомъ. При глубоко-умоляющей жалобной пѣсни пѣвца, умолкаютъ мало по малу угрожающіе крики, (No, No!) и, невольно уступая, сливаются въ хвалу пѣвца, пока, наконецъ,

со словами «Al vincitor», не отворяются ему врата Элизіума. Все это, въ своемъ родѣ, столь безподобно и превосходно, что слѣдующія слова мечтательнаго Гейнзе, становятся намъ понятными: мы бываемъ очарованы этой сценою, не замѣчая даже самой музыки, которая производитъ такое дѣйствіе,— столь ясно и чисто изображеніе. «Это сочиненіе всегда останется произведеніемъ, въ которомъ много золотыхъ и серебряныхъ жилъ; но настоящаго единства и оригинальности въ этой оперѣ еще не имѣется. Въ ней замѣтно сочетаніе собственныхъ и чужихъ формъ. Впрочемъ, это произведеніе нанесло оперѣ ударъ, пробудившій ее отъ сонливой рутины». Еще точнѣе выразился мѣткій Ж. Ж. Руссо: «Я нахожу особенно прекраснымъ и необыкновеннымъ не столько выдающіяся прелести, которыми полны произведенія Глюка, сколько его мудрую умѣренность и воздержанность. Относительно того, что называется чувствомъ приличія въ искусствѣ, мнѣ кажется, что нигдѣ нѣтъ такого совершенства, какъ въ сценѣ Орфея въ Елисейскихъ поляхъ. Вездѣ встрѣчаешь одни наслажденія чистымъ и покойнымъ счастіемъ, выраженныя съ такою равномѣрностію, что ни пѣніе, ни плясовыя мелодіи не нарушаютъ ихъ опредѣленной мѣры».

Замѣчательный успѣхъ въ драматизмѣ, въ которомъ характерно уже одно примѣненіе мужскихъ голосовъ и истинное начало преобразованій Глюка, представляется его оперою «*Альцеста*» (1767). Посвященіе этого произведенія Великому Герцогу Тосканскому, Леопольду, «подало Глюку поводъ изложить свои идеи, противуположныя прежнему направленію, съ приличнымъ ему чувствомъ собственнаго достоинства; это изложеніе ясно на столько, на сколько доходило его артистическое сознаніе, и ошибочно тамъ, гдѣ онъ или его сотрудникъ философствовалъ о назначеніи музыки» (Марксъ).

«Задумавъ сочинить эту оперу», пишетъ Глюкъ, «я поставилъ себѣ задачею освободиться отъ всѣхъ злоупотребленій, введенныхъ тщеславіемъ пѣвцовъ и слишкомъ большою уступчивостью сочинителей, столь долгое время обезображивающихъ итальянскую оперу и дѣлающихъ изъ этой величественнѣйшей и прекраснѣйшей драмы, самую смѣшную и самую скучную. Я хотѣлъ ограничить музыку истинною ея задачею служить поэзіи для подлежащаго выраженія того, что обозначаетъ слово и ситуація стихотворенія, не нарушая дѣйствія и не охлаждая его безумными, излишними украшеніями; я думалъ, что она произведетъ то же самое впечатлѣніе, которое производитъ свѣжесть красокъ въ вѣрномъ и тонкомъ рисункѣ; что хорошее распредѣле-

ніе свѣта и тѣни, служитъ къ тому, чтобы оживить фигуры, не искажая ихъ очерковъ. Потому я не хотѣлъ заставлять дѣйствующія лица останавливаться ни въ полномъ оживленіи діалога, чтобы обождать скучный ритурнель, ни на выгодномъ звучномъ слогѣ среди слова чтобы красоваться ловкостью прекраснаго голоса, или ожидать, чтобы оркестръ далъ время, собрать дыханіе для каденціи. Я не считалъ необходимымъ, проходить быстро вторую часть аріи, какъ бы она ни была страстна и важна, чтобы дать случай повторять четыре раза слова первой части и кончить тамъ, гдѣ можетъ быть и не кончался бы ея смыслъ, и предоставить пѣвцу случай доказать, что онъ въ состояніи измѣнить одно мѣсто нѣсколько разъ, смотря по своему расположенію; вообще я хотѣлъ изгнать изъ оперы тѣ злоупотребленія, противъ которыхъ долгое время уже возставалъ и здравый разсудокъ и вѣрное чувство. Я представлялъ себѣ, что увертюра должна подготовлять слушателя къ дѣйствію, и такъ сказать возвѣщать ему содержаніе піесы; инструментальная игра должна соображаться съ важностью и страстью, не выказывая рѣзкаго различія между аріей и разговоромъ; она не должна не во время отрывать фразы, или же прерывать силу и настроеніе дѣйствія. Вообще я полагалъ, что слѣдуетъ стремиться къ изящной простотѣ; я избѣгалъ щеголять трудностями въ ущербъ ясности и только тогда придавалъ цѣну изобрѣтенію какой либо новости, когда она естественнымъ образомъ выходила изъ ситуаціи и выраженія; я никогда не затруднялся даже жертвовать правилами въ пользу дѣйствія. Это мои основанія. Къ счастью моему (Глюкъ вообще былъ счастливъ) текстъ отлично подходилъ къ моему предпріятію; знаменитый поэтъ (Кальцабижи) проложилъ новый путь къ драматически-сценической обработкѣ, вслѣдствіе чего, вмѣсто цвѣтистыхъ описаній, притчтъ и назидательныхъ нравоученій (намеки на Метастазіо) явилось выраженіе сердца, могущественныя страсти, поражающія положенія и постоянно измѣняющееся дѣйствіе. Успѣхъ оправдалъ мои основанія, полное одобрѣніе и при томъ въ столь просвѣщенномъ городѣ, ясно доказывало, что простота, правда и естественность суть настоящія основы прекраснаго во всѣхъ произведеніяхъ искусства».

Сейчасъ изложенное мнѣніе Глюка, о существѣ оперы, въ новѣйшее время надѣлало много шума; напомнимъ только «Oper und Drama» Р. Вагнера. Чтобы не принимать участія въ дальнѣйшемъ распространеніи этого шума, мы считаемъ своимъ долгомъ привести здѣсь сужденія двухъ отличныхъ знатоковъ искусства, Кизеветтера и О. Яна—преимущественно для тѣхъ изъ нашихъ читателей, которые вѣрятъ только авторитетамъ.

«Тонкій эстетическій тактъ и облагороженный вкусъ Глюка, избавили его отъ опасности, которой могли подвергнуть его, отличные сами по себѣ пріемы, предписывающіе угождать поэзіи и «ситуаціи», въ ущербъ требованіи музыки, которая въ оперѣ должна быть также самостоятельнымъ искусствомъ. Его геній умѣлъ удержать, при всемъ уваженіи къ поэзіи, самостоятельность и прелесть музыки; у него она никакъ не «служитъ» поэзіи; она любящая сестра ея, хотя повидимому, лишь старается выставить на свѣтъ ея преимущества, но сама она слишкомъ прелестна, чтобы не возвыситься надъ поэзіею. Мелодіи Глюка въ соединеніи съ текстомъ, плѣняютъ правдою музыкальнаго выраженія; но и безъ словъ, сами по себѣ, онѣ были бы прекрасными и замѣчательными. И если его мелодіи производятъ свое полное впечатлѣніе только въ послѣдовательности сценъ, а потому

лишенныя этой связи и не вполнѣ годятся для исполненія въ концертахъ, то все же онѣ не лишены формы и прелесть ихъ мотивовъ выдается достаточно ясно, чтобы послѣ исполненія оперы, эти мотивы также охотно и легко (?) повторялись въ памяти, какъ и мотивы итальянскихъ оперъ» (Кизеветтеръ, Geschichte d. Musik).

«Музыкальное изображеніе дѣйствуетъ непосредственно на мысли и на чувство, оно живѣе и сильнѣе поэтической декламаціи, которая сперва обращается къ фантазіи и къ разуму, поэтому образуется неестественно-ложное отношеніе, когда музыка всѣми своими средствами для сильной характеристики, стремится, шагъ за шагомъ, строго слѣдовать за текстомъ стихотворенія.—Ошибочно полагать, что музыка должна служить поэзіи, и ошибку эту выставляетъ намъ примѣръ Глюка какъ нельзя болѣе ясно; истинный живописецъ не раскрашиваетъ и не иллюминируетъ, а воспринимаетъ фигуру по полному впечатлѣнію ея красокъ; только во всей полнотѣ живетъ она для него и такъ онъ ее изображаетъ; противуположность рисунка и колорита имѣетъ значеніе только для техники, а не для художественнаго воззрѣнія и воспроизведенія.—Послѣдняя причина того явленія, что Глюкъ ограничилъ музыку въ собственныхъ своихъ правахъ, какъ искусства самостоятельнаго, и хотѣлъ привести ее къ описанію характеристики поэзіи, очевидно заключается въ слабости его музыкальной организаціи, для которой заблужденіе ума служило украшеніемъ» (Otto Jahn, Mozart II). Вотъ откровенная и искренняя рѣчь, въ противуположность важности и лести новѣйшимъ поклонникамъ Глюка.

Прибавимъ еще немногія замѣчательныя слова Гейнзе (Hildegard von Hohenthal, II): «Глюкъ придавалъ поэзіи значительное преобладаніе, онъ служилъ ей съ покорностью и тѣмъ оскорбилъ большинство музыкантовъ и любителей. Но онъ самъ противурѣчитъ себѣ какъ нельзя лучше, такъ какъ въ лучшихъ его операхъ музыка господствуетъ болѣе чѣмъ въ прочихъ, она не только легка и игрива, но и выражаетъ чувства съ могучею рѣшимостью. Напротивъ того, у иного итальянца поэзія преобладаетъ до такой степени, что часто, не зная словъ, ничего не чувствуешь».

Содержаніе оперы «Альцеста» заимствовано изъ трагедіи Эврипида и положительно походитъ на Орфея, допуская поэтому предположеніе, что Глюкъ воспользовался здѣсь многимъ, чего онъ не могъ или не хотѣлъ употребить въ дѣло въ Орфеѣ, или что онъ тогда еще не совсѣмъ разработалъ—пріемъ, который, хотя совсѣмъ различно, характеризуетъ Глюка и Генделя, но вполнѣ изслѣдованъ, по крайней мѣрѣ, въ обѣихъ Ифигеніяхъ и въ Армидѣ. Довольно того, что музыка, не уважая болѣе собственнаго искусства пѣвца, была направлена къ единству въ цѣломъ и естественно слѣдовала за ходомъ дѣйствія. Но особенное значеніе имѣетъ въ Альцестѣ, въ первый разъ являющееся здѣсь болѣе свободное участіе оркестра, который заявляетъ о себѣ уже въ увертюрѣ и преимущественно является новымъ и своеобразнымъ въ аккомпаниментѣ речитативовъ. Духо-

выми инструментами, примѣнявшимися до него только въ ансамбляхъ или концертируя, Глюкъ пользуется совершенно характеристически; въ нихъ находитъ онъ необходимыя для его музыки, иначе лишенная бы всякой прелести, средства; средства эти оживляютъ и согрѣваютъ простое выраженіе слова, создаютъ свѣто-тѣнь и вообще, въ замѣнъ отброшенной колоратуры въ пѣніи, придаютъ болѣе богатства инструментальному колориту.

Зонненфельсъ въ «Wiener Diarium» пишетъ о первомъ представленіи Альцесты, происходившаго 16 Декабря 1767 г. въ Burgtheater (въ Вѣнѣ): «Я нахожусь въ странѣ чудесъ: серьезная опера безъ кастратъ, музыка безъ сольфеджій или, лучше сказать безъ горловой гимнастики, стихотвореніе безъ надутости и вѣтренныхъ остротъ. Этимъ тройнымъ чудомъ вновь открытъ Burgtheater». Успѣхъ Альцесты впрочемъ не былъ столь общимъ, какъ этого ожидали доброжелательный театральный цензоръ van Swieten. «Какъ ни прославляли это произведеніе вѣнскіе драматурги, наполнявшіе свои разборы роскошными заявленіями и предвѣщаніями объ успѣхѣ, все было напрасно; оно не нашло опоры въ народѣ, потому что тогда не существовало средняго сословія, которое могло бы распространить и установить основательный вкусъ» (Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung IV). Самъ Глюкъ въ предисловіи къ оперѣ «Paride ed Elena» (1769), долженъ былъ сознаться, что онъ ошибся въ надеждѣ, высказанной имъ такъ положительно, и что въ Германіи не удался его опытъ «драматическую музыку снова привести къ истинному ея назначенію».— «Педанты, полузнатоки и высокопарные любители, коихъ душа пребываетъ только въ ушахъ, приходили въ ярость отъ методы, которая, если только она основательна, угрожала уничтожить ихъ высокомѣріе».

Бо̀льшей воспріимчивости ожидалъ Глюкъ отъ Парижанъ. Своимъ вѣрнымъ взглядомъ онъ видѣлъ, что въ Парижѣ настало время, когда, послѣ временнаго господства оперетты, должна быть хорошо принята вновь усовершенствованная имъ большая опера. Бальи дю Ролле, состоящій при французскомъ посольствѣ въ Вѣнѣ, передѣлалъ для него «Iphigenie en Aulide» Расина, согласно требованіямъ музыки, и при помощи Маріи Антуанетты, бывшей ученицы Глюка въ пѣніи, эта опера была исполнена въ первый разъ въ Парижѣ 11 Февраля 1774 г.

Однако лишь послѣ втораго исполненія, 19 Апрѣля, это произведеніе достигло полнаго успѣха; представленіе было столь увлекательно, что при героической аріи Ахиллеса въ третьемъ дѣйствіи («Calcas d'un trait mortel percé») офицеры обнажили свои сабли, при радостныхъ восклицаніяхъ всей публики. Въ послѣдующія восемнадцать лѣтъ, опера эта выдержала сто пятьдесят представленій.

Все, что требовали французы отъ оперы: правда въ выраженіи слова, ясная, привѣтливая, необремененная мелодія, музыка для дѣйствія и дѣйствіе для музыки,—все это они нашли соединеннымъ въ произведеніи Глюка. Вмѣстѣ съ тѣмъ, мнѣніе Руссо, будто французскій языкъ неспособенъ для пѣнія, фактически было опровергнуто, и это не мало польстило національному тщеславію французовъ. Самъ Ж. Ж. Руссо сознался, что Глюкъ измѣнилъ его мнѣніе.

Въ Августѣ того же года Глюкъ поставилъ на сцену своего Орфея; два года позже Альцесту—обѣ оперы на французскомъ языкѣ, въ переработкахъ, весьма не выгодныхъ для этихъ произведеній. Кромѣ нихъ въ это время явилась только (въ Августѣ 1778 г.) незначительная торжественная опера (Opéra-Ballet) «Cythère assiégée». Къ новой и усиленной дѣятельности побудило Глюка исходатайствованное Г-жею Дюбарри и ея партіею приглашеніе въ Парижъ, въ концѣ 1775 года, извѣстнѣйшаго試 опернаго композитора Италіи *Пиччини*. Старая вражда партій вновь разгорѣлась, Глюкисты и Пиччинисты выступили другъ противъ друга въ сильной литературной распрѣ *). Тогда какъ противники Глюка разнесли слухъ, что онъ болѣе не можетъ подарить Франціи ничего новаго, нашъ композиторъ явился (23 Сентября 1777 г.) съ сочиненіемъ совершенно отличнымъ отъ его прочихъ произведеній, то была его опера «Армида» по тексту Кино, написанному еще для Люлли. Въ отношеніи болѣе строгихъ правилъ Глюка, это произведеніе не представляетъ успѣха въ искусствѣ; это—въ сущности блестящая опера въ древнемъ стилѣ, съ богатыми хорами и танцами, со многими сценическими перемѣнами и незначительнымъ дѣйствіемъ. Опера Генделя «Rinaldo» (1711), основанная на той же баснѣ (извѣстный эпизодъ изъ Тасса

---

*) Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la musique par M. J. Ch. Gluck. 1781.

Gerusalemme liberata) напротивъ того отличается преимущественно изображенiемъ душевной жизни въ арiяхъ, по удачному выраженiю Кризандера «своимъ внутреннимъ драматизмомъ». Музыка Глюка, соотвѣтственно своему содержанiю, отличается—особенно въ превосходныхъ инструментальныхъ частяхъ—болѣе блестящимъ и богатымъ колоритомъ, такъ что вмѣстѣ съ сценическою обстановкою, способна наиболѣе нравиться диллетантскому чувству. Хоры и балеты дѣйствительно высоко прекрасны въ сравненiи съ нашею, современною тривiальною балетною музыкою, и составляютъ лучшiя мѣста оперы вообще. Поэтому мы находимъ справедливыми слова Гейнзе: «Хотя эта опера исполнялась въ Парижѣ чаще другихъ, она стоитъ—даже въ театральномъ отношенiи—гораздо ниже его Ифигенiи въ Тавридѣ. Вообще въ ней мало естественности; дьяволы и олицетворенiе ненависти слишкомъ искусственны, а хоры по большей части вынужденно вдвинуты. Только нѣкоторыя сцены выступаютъ передъ другими: сцена въ которой Армида хочетъ убить спящаго Ринальдо, и другая, послѣдняя, гдѣ она остается одна, покинутая Ринальдомъ».

Въ Январѣ 1778 г. явилась опера «Roland» Пиччини, либретто которой Глюкъ покинулъ, едва только услышавъ, что и Пиччини поручено сочиненiе той же оперы. Скромный композиторъ, лично уважаемый Глюкомъ, предвидѣлъ неуспѣхъ своей оперы, а между тѣмъ спектакль этотъ превратился въ блестящее для него торжество! Теперь слѣдовало Глюку написать новое произведенiе, поразить своего соперника, становившагося опаснымъ. Онъ достигъ этого своею оперой «Iphigenie en Tauride», исполненною 18 Мая 1779, наисовершеннѣйшимъ произведенiемъ, въ которомъ авторъ соединилъ сильное драматическое выраженiе съ сладкою прелестью мелодiи,—французскiя и итальянскiя свойства—и покорилъ тѣхъ композиторовъ, которые писали на тотъ же самый текстъ: Жомелли, Траэтта, Киччiо ди Майо, Пиччини. *Ифигенiя въ Тавридѣ* Глюка—величайшая лирическая трагедiя, какая только могла быть создана, въ античномъ смыслѣ при новѣйшихъ средствахъ искусства «она для музыки имѣетъ то же значенiе, что трагедiя Гёте для поэзiи, — возрожденiе греческаго искусства въ нѣмецкомъ духѣ» (Carrière). Какъ чисты и одушевленны женскiе хоры и арiи преданной волѣ боговъ Ифигенiи, вѣрнаго Пилада,—и все это проникнуто благороднѣйшимъ гре-

ческимъ характеромъ, начиная съ грозы въ входной прелюдіи до послѣднихъ звуковъ хора «въ Грецію». Въ этой возвышенной музыкѣ мы дивимся болѣе всего высокому единству цѣлаго, геніальному устраненію всего суроваго и ужасающаго, вѣрному и глубокому эстетическому чувству, нигдѣ не покидающему сочинителя, даже и тамъ, гдѣ онъ изображаетъ мрачнострашныя картины Ифигеніи, горюющей объ убійствѣ отца матерью и объ Орестѣ, преслѣдуемомъ Эвменидами. Что сдѣлалъ бы изъ этихъ сценъ Р. Вагнеръ, притязанія котораго на послѣдователя Глюка мы можемъ понимать только какъ воображаемыя!

Поставивъ еще оперу «Echo et Narcisse (въ Сентябрѣ 1778), уступивъ сочиненіе оперы «Данаиды» Сальери, утомленный трудами и борьбою, Глюкъ возвратился въ Вѣну, гдѣ и умеръ 17 Ноября 1787, оставивъ послѣ себя значительное состояніе. Его смерть послѣдовала чрезъ нѣсколько дней послѣ перваго представленія Донъ-Жуана Моцарта.—Бюстъ Глюка былъ поставленъ въ Парижскомъ оперномъ театрѣ, рядомъ съ бюстами Люлли, Кино и Рамо и внизу были начертаны прекрасныя слова «Musas praeposiut Sirenis» (Музы предпочиталъ онъ сиренамъ) *).

Въ новѣйшее время Глюкъ столь часто былъ прославленъ какъ неограниченный владѣтель «новой эры», какъ настоящій основатель и предшественникъ направленія Вагнера (чѣмъ придавалось ему не много чести), что мы должны еще нѣсколько подробнѣе разсмотрѣть отличія и сущность его драматическихъ сочиненій. Великій и высокій подвигъ Глюка состоялъ въ томъ, что онъ придалъ высшее драматическое значеніе операѣ, которую сочинители изуродовали формализмомъ въ пѣніи, самонадѣянною виртуозностью и пустою сценическою роскошью; у него, вмѣсто тщеславнаго выставленія частностей, видѣнъ болѣе глубокій интересъ художественнаго цѣлаго. Подобно Лессингу въ драмѣ, Глюкъ въ оперѣ освободилъ нѣмецкое направленіе отъ романическихъ требованій моды, но кавалеръ Глюкъ **) былъ

*) «Il préféra les Muses aux Sirènes».

**) Кавалерами папскаго ордена Золотой Шпоры, кромѣ Глюка, были между прочимъ и Моцартъ, Диттерсдорфъ, аббатъ Фоглеръ. «Замѣчательно, что Глюкъ уважалъ свое кавалерство. Онъ обнаружилъ сходство съ германскимъ поэтомъ Клопштокъ въ томъ, что тоже претендовалъ на внѣшнія отличія, творящему, по высшему призванію, художнику» (Янъ, Моцартъ I). Глюкъ былъ, кромѣ того,

о себѣ не такого скромнаго мнѣнія, какъ Лессингъ, онъ не сознавался въ меньшей производительной силѣ. О. Янъ справедливо указываетъ на то, что болѣе слабое, чисто музыкальное дарованіе, сдѣлало его способнымъ явиться реформаторомъ. Древняя опера была переполнена музыкою, и подобно тому, какъ въ сооруженіяхъ того времени во вкусѣ «à la Rococo», орнаментовка господствовала въ оперѣ надъ чистымъ стилемъ и чтобы возстановить его и освободить отъ различныхъ недостатковъ, нуженъ былъ человѣкъ и музыкантъ, который, подобно Глюку, соединялъ бы въ себѣ съ мудрымъ сознаніемъ силъ своихъ, твердую волю *).

Болѣе всего великъ Глюкъ въ формѣ драматическаго речитатива, вполнѣ согласной съ принципомъ тѣснѣйшей связи поэзіи и музыки происшедшаго изъ сознательнаго, совершенно идеальнаго подражанія греческой трагедіи. Его аріи суть мастерскія произведенія довольно свободной музыкальной декламаціи, но рѣдко что либо бо̀льшее; согласно съ его принципомъ, онѣ, впрочемъ, и не должны были быть чѣмъ либо бо̀ль-

---

умный и разсчетливый дѣлецъ (Леоп. Моцартъ тоже совѣтывалъ своему сыну Вольфгангу, при случаѣ, надѣвать свои ордена), который не могъ пренебрегать наружными знаками отличія въ аристократическихъ кружкахъ Парижа и Вѣны.

*) Никто не повѣритъ ему, что сочиняя онъ старался—какъ онъ увѣряетъ—забывать о томъ, что онъ музыкантъ; но насколько незначительно, дѣйствительно, его отклонялъ отъ цѣлей приливъ музыкальныхъ мыслей, какъ боязливо, съ педантичною заботливостью онъ приступалъ къ сочиненію нѣкоторыхъ произведеній своихъ, — это доказывается весьма характернымъ отрывкомъ изъ его предисловія къ оперѣ «Парисъ и Елена». «Въ Альцестѣ дѣйствіе относится къ женщинѣ, которой угрожаетъ опасность потерять своего супруга, для спасенія котораго у ней оказывается достаточно храбрости, чтобы и т. д. Въ «Парисѣ» дѣло идетъ о любящемъ юношѣ, который борется съ застѣнчивостью благородной, но гордой женщины и побѣждаетъ ее, наконецъ, помощію всевозможныхъ ухищреній страсти. Поэтому я постарался найти контрасты въ различныхъ характерахъ народностей, фригійской и спартанской, противоставляя непоколебимый и дикій нравъ перваго, нѣжности и мягкости второго. Поэтому я предполагалъ, что пѣніе, замѣняющее въ оперѣ моей декламацію, въ партіи Елены должно подражать, природной ея народу, жесткости; одинаково я думалъ, что мнѣ не будетъ сочтено ошибкой, если мнѣ случалось иногда доходить до нѣкоторой тривіальности. Если желаешь слѣдовать по пути правды, то не слѣдуетъ забывать, что по требованію обрабатываемаго предмета, даже величайшія красоты мелодіи и гармоніи превратиться могутъ въ недостатки и несовершенства, если онѣ окажутся неумѣстно примѣненными».

шимъ. Въ нихъ Глюкъ вообще слишкомъ строго придерживался старины, такъ что не отваживался даже подражать собственно музыкальной части греческой большой хоровой лирики. Хоры въ операхъ Глюка «на столько-ли могущественны и музыкальны, на сколько поэтичны хоры греческой трагедіи?» (Alsleben, Abriss der Geschichte der Musik, Berlin 1862). Нѣтъ, они просто пѣснеобразны, безъ гармоническаго или драматическаго противудвиженія; они далеко не достигаютъ той величественной высоты, которая замѣтна даже въ метрическихъ основахъ богатыхъ греческихъ сочиненій. Мы не находимъ въ нихъ силы и значенія хоровъ античной трагедіи, того идеальнаго полета, который возноситъ чувство къ общечеловѣческому и вѣчному,—однимъ словомъ, того религіозно-возвышеннаго характера, которому никогда не измѣняла хорошая античная трагедія; нѣчто подобное въ этомъ отношеніи мы находимъ только въ большихъ хорахъ ораторій Генделя. То, чего Глюкъ лишилъ арію, онъ успѣлъ отчасти замѣнить разнообразностью и силою въ инструментовкѣ; вполнѣ же удовлетворить нашему чувству могло только бо̀льшее богатство въ хорахъ, а это и было бы совершенно умѣстно въ его операхъ, для коихъ путеводною звѣздою (мы настойчиво повторяемъ—даже вопреки Марксу) была греческая трагедія. Какъ для нынѣшней оперы необходима и существенна арія, такъ для античной или подражающей ей музыкальной драмы существенно и необходимо большое хоровое пѣніе. Чѣмъ была арія для сосредоточеннаго чувства, для совершенствующейся въ прочномъ настроеніи душевной жизни, тѣмъ было хоровое пѣніе для духа требующаго, вмѣсто безпокойныхъ дѣйствій, внутренняго спокойствія и покойнаго созерцанія. Глюкъ чувствовалъ яснѣе Мендельсона, что онъ не можетъ достигнуть въ музыкѣ трудной,—относительно смысла—хоровой лирики древнихъ, съ смѣлыми мыслями и величественными картинами. Одно изъ двухъ должно быть въ поющейся драмѣ, или богатое хоровое пѣніе, или же богатое одиночное пѣніе; слишкомъ быстрый ходъ дѣйствій лишаетъ оперу ея лучшей прелести, и ничто не утомляетъ такъ скоро, нежели рядъ патетическихъ сценъ, не прерываемыхъ никакими большими лирическими моментами покоя. Другой подобный примѣръ въ эпосѣ, даетъ, своимъ «Мессія», величайшій поклонникъ Глюка, Клопштокъ.

Марксъ обратилъ вниманіе *) еще на сродный и не менѣе важный моментъ для вѣрнаго и безпристрастнаго сужденія объ операхъ Глюка: Драматическая характеристика Глюка,—говоритъ онъ—почти исключительно ограничивается единочною рѣчью; его фигуры стоятъ рядомъ неподвижно-рельефно, онъ не былъ въ состояніи изображать настоящіе діалоги, противуположности въ голосахъ и характерахъ; полифоническая сила въ музыкѣ осталась у него неразвитою. «Но именно здѣсь», прибавляетъ О. Янъ (Mozart II) къ словамъ Маркса, «представляется высшая задача, которую должна рѣшить музыка, какъ свободное искусство, и глубже, чѣмъ въ болѣе внѣшней характеристикѣ отдѣльныхъ моментовъ, выказываетъ она свою силу въ начертаніи большаго предложенія, отдѣльные элементы котораго въ художественной разработкѣ связаны между собою и представляютъ одинъ, полный жизни, организмъ».

Итакъ, мы находимъ совершенно естественнымъ, что нашей публикѣ, столь мало настроенной къ идеальному, уже не можетъ нравиться простое, спокойное величіе музыки Глюка. Альцеста и Ифигенія въ Авлидѣ и даже полуитальянская «переходная опера» Орфей, уже бывшей любимою въ Берлинѣ по участію въ ней пѣвицы Вагнеръ, не имѣютъ болѣе успѣха; одна Ифигенія въ Тавридѣ, всегда побѣдоносно удержитъ свое мѣсто на всѣхъ лучшихъ столичныхъ оперныхъ сценахъ. Да и нуженъ ли Глюкъ той публикѣ, которая на появленіе новаго балета смотритъ какъ на важное происшествіе,—публикѣ, въ которой до того оскудѣло чувство величія и паѳоса, что отъ Моцарта и Бетховена она бѣжитъ къ французско-итальянской пошлости, къ травестированному Орфею и Травіатѣ? Глюкъ никогда не былъ популяренъ въ Германіи; тѣмъ менѣе онъ можетъ быть популяренъ въ то время, когда все рѣже и рѣже встрѣчается основательное классическое образованіе, которое одно дѣлаетъ возможнымъ полное и совершенное наслажденіе его классическими произведеніями.

Мы подробнѣе разсмотрѣли слабыя стороны оперныхъ сочиненій Глюка не для того, чтобы сколько нибудь уменьшить его заслуги; было бы нелѣпо судить о совершающемся по совершившемуся—но лишь для того, чтобы возстать противъ дерзкой

---

*) Въ сочиненіи «Die Musik des XIX Jahrhunderts, und ihre Pflege». Leipzig. 1855.

исторической лжи «новогерманской школы», ея Вагнеровскихъ разглагольствованій и гнуснѣйшаго порицанія безконечно бо̀льшихъ заслугъ Моцарта. Неужели только потому, что Вагнеръ возвратился къГлюку, Глюкъ долженъ быть признанъ, безусловно совершеннымъ, «годнымъ на вѣки». Теорію Глюка мы охотно предоставляемъ послѣдователямъ вышеупомянутой школы, потому что эта теорія противодѣйствуетъ музыкѣ; она, какъ выражается остроумный художественный критикъ, довела бы наконецъ оперу, въ смыслѣ музыкально-художественнаго произведенія, до уничтоженія. Но что касается до музыки Глюка, то мы едва ли можемъ себѣ вообразить болѣе сильную противуположность, чѣмъ та, которая представляется между повсюду-умѣреннымъ, смиреннымъ Глюкомъ и неумѣреннымъ и безпокойнымъ Вагнеромъ.

Глюкъ довелъ французскую оперу до такой высоты, на которой она не могла удержаться безъ него; при этомъ вліяніе италіанскаго направленія, представителемъ котораго былъ Пиччини, хотя ослабленное, но отнюдь не побѣжденное, имѣло еще многочисленныхъ приверженцевъ, особенно при дворѣ. Народъ, въ сущности, немузыкальный, тщеславный и легко воспріимчивый, не совсѣмъ несправедливо предпочелъ легкія и веселыя мелодіи національной оперетты серьезной большой оперѣ и «musique tudesque» (нѣмецкой музыкѣ). Глюкъ не имѣлъ истиннаго предшественника, и не нашелъ себѣ, даже въ самой Франціи, до Спонтини — за исключеніемъ единственной оперы Мегюля «Іосифъ» — не только послѣдователей, но даже подражателей. Тѣмъ не менѣе вліяніе его было довольно сильно для того, чтобы «до нынѣшняго времени обозначить существенный характеръ французской оперы, какъ ни старались въ различное время и различнымъ образомъ ее измѣнить италіанскіе элементы» (Jahn, Mozart II).

Въ Германіи реформа Глюка осталась совершенно безъ послѣдствій. Конечно, было весьма естественно, что нѣмецкіе поэты: Клопштокъ, Гердеръ, Виландъ и др. высоко ставили Глюка «какъ единственнаго поэта между музыкантами», какъ музыканта, который былъ такъ скроменъ, всегда готовый подчиняться поэту *). За это онъ долженъ былъ испытывать силь-

*) Фр. Брендель, въ своей Исторіи музыки, собралъ отзывы названныхъ поэтовъ о Глюкѣ; къ нимъ тоже относится вышеприведенное примѣчаніе Гервинуса къ словамъ Зонненфельса.

ную ненависть, со стороны музыкантовъ, во главѣ которыхъ находился ученый панегиристъ Себ. Баха, Форкель, называвшій, между прочимъ, хоры Глюка настоящею ярмарочною музыкою. Подобно отзываются о жалкой оперѣ Глюка Альцестѣ, Леопольдъ Моцартъ и принцесса Прусская Амалія, свѣдущая въ музыкѣ, сестра Фридриха Великаго; она не побоялась написать къ Кирнбергеру объ Ифигеніи въ Тавридѣ слѣдующее: «По моему мнѣнію, господинъ Глюкъ никогда не прослыветъ искуснымъ въ композиціи. Во первыхъ у него вовсе нѣтъ изобрѣтательности, во вторыхъ его мелодіи плохи и скудны, и въ третьихъ у него нѣтъ акцента, выразительности: все похоже одно на другое (въ выраженіи «все похоже одно на другое» почтенная принцесса отчасти права); наконецъ, вся его опера вообще очень ничтожна».

Изъ немногихъ защитниковъ Глюка, можно назвать только многосторонне-образованнаго и дѣятельнаго въ литературѣ *) Іог. Фридр. Рейхардта (1752—1814), который, примѣнивъ принципъ Глюка въ переложеніи на музыку почти всѣхъ годныхъ для нея стихотвореній Гёте, весьма ясно показалъ, какъ мало можно сдѣлать на основаніи этого принципа вообще, и внѣ сцены въ особенности. Въ богатыхъ мыслями одахъ: Прометей, Ганимедъ, Границы человѣчества и др. его тонко обдуманная декламація была вообще довольно умѣстна, потому, что онъ оставилъ безъ измѣненія богатую полиметрическую форму стихотвореній; менѣе умѣстна была эта декламація въ балладахъ и романсахъ; въ пѣсняхъ же (Lieder) онъ не могъ уйдти далеко съ извлекаемою имъ изъ словъ «говоро-мелодіею» (Sprechmelodie), какъ назвали этотъ родъ музыки въ настоящее время; въ ней онъ значительно отсталъ отъ чувства, выраженнаго поэтомъ. Довольно снисходительный критикъ Ф. Рохлицъ **) говоритъ объ одной пѣснѣ Рейхардта, «съ большимъ искусствомъ сдѣлано много для текста, но мало для чувства». Это замѣчаніе почти вполнѣ характеризуетъ манеру Рейхардта. Гёте въ стихѣ своемъ «Nur nicht reden, immer singen» въ стихотвореніи «An Lina» довольно ясно указываетъ, чего онъ требуетъ отъ композитора. Музыка Рейхардта въ опереттахъ («Singspiele»)

*) Musikalisches Kunstmagazin, Berlin 1782—91. Интимныя письма изъ Парижа, писанныя въ 1802 и 1803 годахъ.

**) См. Fr. Reichardt's Musik zu Göthe's Liedern.

Claudine von Villabella, Jery und Bätely и др. по Гёте, столь же мало замѣчательна, какъ и большія оперы Антона Швейцера «Розамунда», и «Альцеста» по тексту Виланда, которыми думали основать въ Мангеймѣ, въ то время высоко стоявшемъ въ музыкальномъ отношеніи, «Національную нѣмецкую оперу». Отличные поэты не находили для своихъ произведеній музыкантовъ одинаковой съ ними силы. Глюкъ положилъ на музыку только семь одъ Клопштока, которыя онъ называлъ сочиненіями «съ истиннымъ выраженіемъ правды»; другія сочиненія («Hermannschlacht» и пѣсни Геллерта), не успѣвъ написать ихъ, онъ носилъ въ головѣ готовыми; духовныя кантаты Гердера почти совсѣмъ не обратили на себя вниманія, тогда какъ второстепенные и посредственные поэты: Вейссе, Готтеръ, Брандесъ, Коцебу и др. достигли незаслуженныхъ почестей въ трудахъ композиторовъ: Гиллера, Бенда, Гиммеля, самого Бетховена и пр.

Въ Италіи и Франціи комическая опера и оперетта получили преобладаніе надъ серьезнымъ родомъ оперы; въ Германіи, гдѣ не было самостоятельной оперы, еще болѣе господствующимъ явился «Liederspiel», основанный Іог. Адамомъ Гиллеръ (род. 25 Декабря 1728, ум. въ Лейпцигѣ 16 Іюня 1804). Идиллическіе Liederspiele (оперетты) этого сочинителя, написанныя имъ въ сотрудничествѣ съ авторомъ «Друга дѣтей» Вейссе: «Lottchen am Hofe», «Die Liebe auf dem Lande», «Die Jagd» и пр., бывшія доходными піесами для театральныхъ дирекцій, теперь забыты и устарѣли; но нѣкоторыя изъ встрѣчающихся въ нихъ пѣсенъ, какъ напр. извѣстная пѣсня «Ohne Lieb' und ohne Wein» до сихъ поръ сохранились въ народѣ. Истинною заслугою старика Гиллера считаютъ то, что будучи основательно ученымъ, онъ проявлялъ свой талантъ столь скромно, умно и весело, что, по извѣстнымъ обстоятельствамъ и даже болѣе нежели требовалось отъ этого рода сочиненія, онъ ограничивался пѣснями и пѣснеобразными формами, и воздерживался (чему надо дивиться, при его пристрастіи къ Гассе и Грауну) отъ всякихъ примѣсей въ оперномъ родѣ. Незабвенны его услуги, оказанныя имъ съ одной стороны Генделю, а съ другой нѣмецкому искусству пѣнія, которое, судя по ученицамъ его, можно было въ то время поставить на ряду съ итальянскимъ; Рохлицъ и др. говорятъ о пѣвицахъ Гертрудѣ Елисаветѣ Мара и про-

славленной Гёте, Коронѣ Шретеръ, какъ едва ли не объ лучшихъ, въ сравненіи съ пѣвицами новѣйшаго времени.

Изъ сочинителей опереттъ, слѣдовавшихъ за Гиллеромъ должно назвать только Фридриха Гейнриха Гиммель (род. 1765, ум. въ Берлинѣ 8 Іюня 1814), который былъ прозванъ своими современниками «щегольскимъ» и за которымъ самъ Бетховенъ признавалъ «довольно приличный талантъ». Пользовавшаяся долгое время любовью публики его оперетта «Fanchon das Leiermädchen», женственная сентиментальность которой была бы впрочемъ невыносима для насъ, представляетъ намъ то измѣненное направленіе, которое приняла нѣмецкая оперетта, вслѣдствіе подражанія французской опереттѣ и итальянской аріи. Внѣшнія формы стали округленнѣе и тоньше, но исчезло натуральное нежеманное чувство и духъ нѣмецкой пѣсни; игривыя нѣжныя аріетты напоминаютъ намъ о подобныхъ произведеніяхъ «анакреонтическихъ» поэтовъ Гальберштадта. Мощную, истинно народную форму получила нѣмецкая оперетта только въ піесахъ Диттерсдорфа, и въ премыкающей къ нему вѣнской народной оперѣ; вообще съ этого времени все музыкальное развитіе переходитъ отъ протестантскаго сѣвера на католическій югъ. Позднѣйшей сѣверо-германской или берлинской школѣ, представителями которой были Цельтеръ, Бергеръ, Бернг. Клейнъ, Фрид. Шнейдеръ, побѣдоносно противустоитъ южно-германская или вѣнская школа.

Болѣе высокое, эстетическое значеніе чѣмъ многочисленныя оперетты, имѣютъ мелодрамы Георгія Бенда (1722—95) быстро распространившіяся даже за границы его родины: «Аріадна на островѣ Наксосѣ» (Ariadne auf Naxos) и «Медея». «Всѣ поражены въ нихъ музыкальнымъ изображеніемъ страстей: боязни, радости и ужаса», пишетъ Моцартъ отцу своему изъ Мангейма (12 Ноября 1778), «одну изъ такихъ піесъ я слышалъ здѣсь два раза съ величайшимъ удовольствіемъ! На самомъ дѣлѣ, ничто меня никогда не поражало въ такой степени. Я всегда воображалъ, что подобное сочиненіе никогда не можетъ произвести эффекта. Вы конечно знаете, что въ этихъ мелодрамахъ не поютъ, а декламируютъ, и музыка представляетъ речитативъ *obligato*; иногда является разговоръ подъ музыку, и это производитъ великолѣпный эффектъ. Я видѣлъ Медею сочиненія Бенда; онъ написалъ кромѣ того Аріадну на островѣ Наксосъ; обѣ піесы по истинѣ превосходны. Вы знаете, что изъ всѣхъ люте-

ранскихъ композиторовъ, Бенда былъ всегда моимъ любимцемъ; эти два сочиненія мнѣ нравятся до такой степени, что я везу ихъ съ собою».

Мелодраматическая музыка Бенда, разсматриваемая съ точки зрѣнія ея времени, и въ связи съ исторіею искусства, замѣчательна въ томъ отношеніи, что она, обходя принципъ Глюка—подчинять музыку поэзіи—уступаетъ уже болѣе свободному характеристически-развивающемуся инструментальному элементу, хотя еще въ зависимости отъ словъ и драматическаго дѣйствія. Аріадна появилась въ одно время (1774) съ Ифигеніею въ Авлидѣ Глюка; но увертюра Ифигеніи еще и нынѣ удивляющая насъ, уже далеко величественнѣе, и единствомъ формы предвѣщаетъ новое могущество инструментальной музыки *). «Тамъ нѣтъ ни одного предложенія, которое походило бы на вокальное пѣніе; ни одной фразы, которая призывала бы, такъ сказать, на помощь текстъ или требовала бы программы. Если бы отдѣлить увертюру отъ оперы, и слушатель не узналъ бы зависимости ея отъ оной, то все таки піеса сохранила бы свое музыкальное значеніе въ полной силѣ. По замыслу это—музыка прикладная, а по исполненію—чистая музыка» (Oulibischeff, Mozart II). Въ *симфоніи*, какъ она представляется въ это самое время геніемъ Гайдна, инструментальная музыка становится ярко выступающимъ изображеніемъ чувствъ и самостоятельною поэзіею.

---

*) Такъ какъ эта увертюра соединяется съ первою сценою оперы, то Моцартъ написалъ другое окончаніе, для удобства, при исполненіи ея въ концертахъ,—истинно блестящее и высокое, гораздо болѣе соотвѣтствующее трагическому величію, чѣмъ окончаніе, написанное Р. Вагнеромъ и въ новѣйшее время не рѣдко предпочитаемое. Окончаніе Вагнера, остроумно задумано; оно построено на первоначальномъ мотивѣ Allegro, но оно слишкомъ слабо и современно. Подобная, сентиментально-романтическая прибавка можетъ быть интересна, но не соотвѣтствуетъ духу творчества Глюка.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

Основаніе и первое развитіе инструментальной музыки (въ Германіи) Гайдномъ.

Инструментальная музыка, съ блестящими періодами которой мы теперь встрѣчаемся, по всей своей сущности, подобно живописи, есть искусство новѣйшаго времени; она вмѣстѣ съ тѣмъ есть тотъ родъ сочиненія, въ которомъ Германія сначала противустала Италіи, а затѣмъ, вскорѣ заняла мѣсто во главѣ дальнѣйшаго его развитія. Если италіанцы развили преимущественно скрипичную игру и технику струнныхъ инструментовъ вообще, то нѣмцамъ принадлежитъ слава усовершенствованія духовыхъ инструментовъ и перваго характеристичнаго ихъ примѣненія. Только вслѣдствіе введенія духовыхъ инструментовъ въ оркестрѣ, инструментальная музыка достигла возможности самостоятельнаго существованія, колорита, жизни и выразительности. Послѣдній изъ этихъ инструментовъ былъ кларнетъ, изобрѣтенный около 1720 г. въ Нюрнбергѣ; Глюкъ, величайшій инструментальный сочинитель до Гайдна, ввелъ его въ свою драматическую музыку, въ «airs de ballets» своихъ оперъ. Съ какимъ рвеніемъ, начиная со второй половины прошлаго столѣтія, изучали технику и упражнялись въ игрѣ на инструментахъ въ Германіи, показываютъ школы для различныхъ инструментовъ, быстро появившихся одна за другой и почти всѣ выдержавшія многія изданія. Послѣ Кванца «Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen» (Berlin 1752) послѣдовала «Versuch einer gründlichen Violinschule» Леопольда Моцарта (Augsburg 1756) и Ф. Эм. Баха «Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen» (1 Th. Berlin 1753). Это послѣднее сочиненіе, еще и понынѣ уважаемое, положило, на основаніи равномѣрной апликатуры, начало техники новѣйшей фортепьянной игры.

То, что Гайднъ—истинный создатель нѣмецкой инструментальной музыки—нашелъ готовымъ и чѣмъ развилъ онъ себя, были первоначально и преимущественно, фортепьянныя сонаты того же Фил. Эм. Баха, котораго онъ часто называетъ своимъ учителемъ. Эм. Бахъ изучилъ музыку по волѣ отца сво-

его «не по призванію, а для удовольствія»; это обстоятельство придало всей позднѣйшей его дѣятельности въ искусствѣ свободное и своеобразное направленіе, безъ всякихъ школьныхъ стѣсненій. «Внѣ зависимости отъ всего того, что въ музыкѣ того времени называлось установившеюся манерою, онъ дозволялъ своему чувству и тому, что мы называемъ художественною индивидуальностію, имѣть рѣшительное вліяніе сначала на свободную игру, а затѣмъ и на сочиненіе» (Рохлицъ). Въ числѣ его сочиненій для фортепьяно, особенно замѣчательны «Сонаты и фантазіи для знатоковъ и любителей», которыя чрезвычайно высоко цѣнилъ молодой Гайднъ. «Я не могъ отойти отъ фортепьяно до тѣхъ поръ, пока не переигралъ ихъ всѣхъ, и кто меня хорошо знаетъ, тому должно быть извѣстно, что Эм. Баху я обязанъ многимъ, что я его понялъ и прилежно изучалъ. По этому поводу однажды самъ Бахъ велѣлъ передать мнѣ комплиментъ». Характерно также выраженіе Моцарта, которому однажды случилось въ Гамбургѣ услышать, какъ Бахъ фантазировалъ за фортепьяно: «Онъ нашъ отецъ, мы его дѣти. Если кто либо изъ насъ дѣйствительно знаетъ что нибудь, тотъ научился отъ него; всякій не признающій этого—негодяй. Того, что онъ сдѣлалъ, намъ теперь было бы недостаточно; но какъ онъ это дѣлаетъ—въ этомъ никто съ нимъ не можетъ равняться». Почти одновременно съ первыми симфоніями Гайдна, появились симфоніи для оркестра Эм. Баха, нѣкоторыя изъ нихъ въ новѣйшее время снова исполняются, и часто прославляются чрезмѣрно, что нерѣдко случается съ древними сочиненіями. Интересно, преимущественно, то, что онѣ представляютъ собою удивительный успѣхъ, въ сравненіи съ оркестровыми сюитами (Suites) его отца, и не имѣютъ никакой замѣтной связи съ формой сюиты, которую Риль разсматриваетъ, какъ основаніе новѣйшей симфоніи. Совершенно случайная послѣдовательность танцевъ, прямо противурѣчитъ внутреннему развитію симфоніи, какъ это видно изъ сочиненій Эм. Баха. «Что сюиты не служили основаніемъ для нашей новѣйшей симфоніи или сонаты, для меня это очевидно. Но это не исключаетъ пользованіе ими отчасти» (Jahn, Mozart I). Какъ ни уступаютъ симфоніи Эм. Баха, симфоніямъ Гайдна и Моцарта, по истинно оркестровому характеру и по способу выраженія чувствъ, мы все таки положительно признаемъ въ немъ того, кто подготовилъ

и началъ блестящую эпоху новѣйшей инструментальной музыки, въ которой первымъ явился Гайднъ.

Іосифъ **Гайднъ**, старшій изъ двадцати дѣтей бѣдныхъ родителей, родился 31 Марта 1732 г. въ Popay *), деревнѣ, находящейся на австрійско-богемской границѣ; сначала онъ жилъ въ сосѣднемъ мѣстечкѣ Гайнбургѣ, подъ строгимъ надзоромъ школьнаго учителя, состоявшаго въ родствѣ съ его родителями; у него онъ научился обхожденію почти со всѣми духовыми и струнными инструментами; отсюда, восьми лѣтъ отъ роду, Гайднъ поступилъ пѣвчимъ въ Вѣну. Здѣсь, въ капеллѣ Св. Стефана, онъ обучался пѣнію по хорошей методѣ; для практики въ своихъ раннихъ авторскихъ опытахъ онъ пользовался сочиненіемъ «Gradus ad Parnassum» Фукса, въ то время общепринятымъ и Маттесона «Совершенный капельмейстеръ». Чрезъ восемь лѣтъ, когда, по причинѣ перелома голоса, ему пришлось получить отставку, онъ провелъ десять лѣтъ въ страшныхъ лишеніяхъ. Того, что онъ пріобрѣталъ, сначала играя въ маленькихъ оркестрахъ («Gassatim-Musiciren» какъ онъ это послѣ называлъ), а потомъ уроками, едва хватало на скудное пропитаніе; но врожденный веселый нравъ его, а еще болѣе его чистое, истинно художественное стремленіе, легко заставляли его забывать всѣ неудобства жизни. «Когда я сижу у своего фортепьяно, источеннаго червями, я не завидую счастію

---

*) Настоящей біографіи I. Гайдна, и подробной характеристики его творчества еще не существуетъ. Интересна популярная брошюра Гризингера, содержащая буквально переданныя выраженія Гайдна (Haydn's Hausfreunde in den letzten zehn Jahren. Biographische Notizen über J. Haydn. Leipzig 1810). Въ такъ называемой біографіи Арнольда (J. Haydn. Kurze biographische, und aesthetische Darstellung seiner Werke. Erfurt 1810) обсуждаются преимущественно вокальныя сочиненія Гайдна. Грубая компиляція и безъ стиля написанная, книга эта, за неимѣніемъ лучшей, не безъ значенія. Болѣе удобной для чтенія, съ множествомъ излишнихъ разсужденій, представляетъ собой сочиненіе итальянца Карпани «Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro G. Haydn». Milano 1812. Глубокой художественной критики, въ особенности по отношенію его квартетовъ и симфоній, и здѣсь мало встрѣчается. Довольно практичныя, въ видѣ краткихъ разсказовъ, картинки молодости Гайдна, даетъ A. Adam: «La jeunesse d'Haydn», въ своемъ сочиненіи «Derniers souvenirs d'un musicien». Одинаково, молодой Гайднъ, играетъ выдающуюся роль, какъ ученикъ и полу-служитель (demi-serviteur) Порпора въ романѣ Жоржъ-Зандъ «Consuelo», въ которомъ изображена жизнь актеровъ и музыкантовъ того времени.

короля». Онъ долженъ былъ почитать за честь, что могъ сопровождать знаменитаго Порпора, при его урокахъ пѣнія. Итальянецъ, конечно, обращался съ нимъ, какъ со слугою. «Но, говоритъ Гайднъ, я переносилъ все, потому что у Порпора я научился при этомъ многому въ пѣніи и въ композиціи и усовершенствовался въ итальянскомъ языкѣ». Первыя его сонаты для фортепьяно и тріо, напечатанныя безъ вѣдома его, сдѣлали его болѣе извѣстнымъ, и въ 1760 г. онъ сдѣлался капельмейстеромъ князя Эстергази. Въ этой должности онъ пробылъ 30 лѣтъ. Князь, который большую часть года проводилъ въ своихъ помѣстьяхъ въ Венгріи, болѣе всего въ Эйзенштадтѣ, и лишь нѣсколько зимнихъ мѣсяцевъ жилъ въ Вѣнѣ,—имѣлъ собственную оперу, концертную и церковную музыку. Гайднъ былъ обязанъ не только подготовлять представленія и управлять ими, но и сочинять почти всю нужную для нихъ музыку, что было главною обязанностью капельмейстера того времени. Такимъ образомъ появилась большая часть его симфоній и квартетовъ (вмѣстѣ съ тѣми, которыя написаны позже,—всего 118 симфоній и 83 квартета) 24 концерта и 24 тріо, 44 сонаты, 19 оперъ (14 итальянскихъ и 5 нѣмецкихъ «для маріонетокъ»), 15 мессъ, ораторія «Il ritorno di Tobia» и около 400 танцевъ. Для любимаго инструмента князя, баритона (въ родѣ Viola di Gamba, замѣнявшаго нашу віолончель) онъ написалъ 163 піесы. Нѣкоторыя симфоніи его были также сочиненія, написанныя на извѣстные случаи; изъ нихъ извѣстны «дѣтская» и «прощальная» симфоніи, изъ коихъ послѣдняя должна была производить эффектъ болѣе своей счастливою мыслью, нежели самимъ музыкальнымъ изобрѣтеніемъ; въ ней авторъ заставляетъ замолчать одинъ инструментъ за другимъ. Нѣкоторымъ другимъ, написаннымъ въ то время симфоніямъ или ихъ отдѣльнымъ частямъ приданы были характерныя названія: La bella Circassa, la Roxelana, Elena Greca, Il Solitario, Il maestro di scuola innamorato, La Persiana, Il poltrone etc. Мы должны также отмѣтить, что въ основаніе нѣкоторыхъ изъ нихъ Гайднъ положилъ какъ бы нѣчто въ родѣ эскизовъ-программъ: Бесѣда Бога съ ожесточеннымъ грѣшникомъ; Отъѣздъ бѣднаго, знакомаго семейства въ Америку, жалобы оставшихся, плаваніе по морю и возвращеніе; le matin, le midi, le soir. Такимъ образомъ Гайднъ, въ должности капельмейстера у Эстергази, имѣлъ

случай многосторонне развить свой талантъ и усовершенствовать свое художественное развитіе. «Князь мой былъ доволенъ всѣми моими работами, и я пользовался его одобрѣніемъ; какъ начальникъ оркестра, я могъ дѣлать опыты, могъ наблюдать, что производитъ впечатлѣніе и что ослабляетъ его, слѣдовательно, могъ поправлять, прибавлять, убавлять, рисковать; я былъ отдаленъ отъ свѣта, никто въ моемъ сосѣдствѣ не могъ меня вводить въ заблужденія и мучить; и потому я долженъ былъ сдѣлаться оригинальнымъ».

По смерти князя Эстергази, въ Сентябрѣ 1790 г., жизнь Гайдна, достигшаго почти шестидесяти лѣтъ, принимаетъ другое направленіе, болѣе значительное и болѣе обильное послѣдствіями для его художественной дѣятельности. Подобно Генделю и Глюку, только за границей достигъ онъ всѣхъ почестей; конечно, не такъ какъ упомянутые композиторы, выступавшіе впередъ храбро и энергически, а благодаря ловкой и сильной помощи одного своего соотечественника, восторженно-уважавшаго его. Іог. Петръ Саломонъ изъ Кельна, учредитель знаменитыхъ въ то время лондонскихъ концертовъ классической музыки (Professional-Concerts), самъ отличный артистъ, еще прежде нѣсколько разъ безуспѣшно пытался увезти Гайдна —отъ князя—въ Лондонъ, хотя бы только на одну зиму. Гайднъ долженъ былъ, за блестящее вознагражденіе, сочинять для каждаго изъ большихъ концертовъ Саломона, новую піесу, по возможности новую симфонію и самъ ею дирижировать при исполненіи. Теперь же когда Гайднъ не былъ болѣе связанъ внѣшними обстоятельствами, Саломонъ, пріѣхавшій нарочно для этого въ Вѣну, достигнулъ своей цѣли. Еще въ томъ же году Гайднъ поѣхалъ съ нимъ въ Лондонъ, гдѣ остался полтора года; черезъ два года послѣ того (въ Январѣ 1794) онъ опять поѣхалъ туда на столько же времени. Во время этого трехгодичнаго пребыванія Гайдна въ Лондонѣ, онъ написалъ, кромѣ многихъ мелкихъ вещей, шесть квартетовъ, принадлежащихъ къ числу лучшихъ его произведеній въ этомъ родѣ, и двѣнадцать безподобныхъ, такъ называемыхъ, лондонскихъ симфоній, которыя всѣ мы знаемъ и любимъ: въ C-moll, съ прелестнымъ тріо въ менуэтѣ (для концертирующаго віолончеля); истинно величественную въ B-dur, съ большимъ финаломъ, такъ называемую «военную симфонію»; въ G-dur съ тимпа-

нами (Paukenschlag) и т. д. *). Какъ высоко тамъ цѣнили и уважали Гайдна, показываетъ отмѣтка въ дневникѣ о прощальномъ концертѣ его въ свою пользу въ «Haymarket-Theater» 4 Мая 1795 г. «Въ этотъ вечеръ я собралъ четыре тысячи гульденовъ. Такой сборъ возможенъ только въ Англіи». Возвратившись въ Вѣну Гайднъ купилъ себѣ въ предмѣстьи домъ съ садомъ, гдѣ спокойно жилъ до конца своей жизни (31 Мая 1809). Этому послѣднему времени мы обязаны его большими нѣмецкими ораторіями «Сотвореніе міра» и «Четыре времени года».

Дѣятельность Гайдна обозначаетъ эпоху,—если только дѣятельность какого либо другаго художника вообще можетъ обозначить эпоху въ исторіи искусства. «Отецъ Гайднъ», какъ его обыкновенно называютъ, есть родоначальникъ послѣдующихъ поколѣній. Свободному выраженію художественной индивидуальности, посредствомъ инструментальной музыки, открылъ онъ обширное поле, развилъ ее разнообразно и установилъ ея формы. Не стѣсняясь правилами и обычаями преданія, и выросши, такъ сказать въ своей собственной школѣ, онъ перевелъ музыку изъ церкви и школы въ свѣжую, естественную жизнь, съ «горемъ и радостями» въ кружки народа. На сколько поэзія, благодаря Гёте и Гердеру, выиграла чрезъ ея возвращеніе къ первобытной поэзіи временъ простоты, особенно къ Гомеру и къ старой нѣмецкой народной пѣснѣ, столько же и даже значительно болѣе выиграла музыка благодаря Гайдну, сочиненія котораго довольно опредѣленно напоминаютъ народные танцы и пѣсни.

Съ новымъ содержаніемъ должна была измѣниться и форма, образъ сочиненія; вмѣсто контрапунктно-гармоническаго стиля, со временъ Гайдна является мелодично-тематическій стиль сочиненія, который изъ одной музыкальной мысли (темы) поставленной во главѣ, чрезъ преобразованія ея производитъ всѣ

---

*) Послѣднія двѣ симфоніи получили свое названіе отъ великолѣпныхъ Andante, гдѣ въ первой, послѣ нѣжнаго piano вступаетъ поражающій ударъ на тимпанахъ, а въ другой прекрасная полнозвучная музыка янычаровъ. Никакой военной характеристики въ военной симфоніи не выражено, а потому сравненіе ея, Амбросомъ—къ невыгодѣ Гайдна—съ героической симфоніею (въ его книгѣ «Границы музыки и поэзіи»), совершенно неумѣстно. Относительно «воинственнаго» элемента въ героической симфоніи мы выскажемся далѣе.

послѣдующія (тематическая разработка), и соединяетъ такимъ образомъ строжайшее единство съ цвѣтущимъ разнообразіемъ. Въ этомъ искусствѣ преслѣдовать одну мысль во всѣхъ ея нюансахъ, заставлять ее, не измѣняя ея основного характера—соображаться со всѣми настроеніями чувства, Гайднъ, по своей простотѣ и ясности, служитъ образцомъ до настоящаго времени. «Ни одинъ художникъ не воспринималъ столь невинно малѣйшей мысли ниспосылаемой ему Богомъ, и не развивалъ ее такъ искренно и точно, дабы возросло мощное дерево художественнаго сознанія; никто, кромѣ его, не ухаживалъ за подчиненными ему инструментами такъ добросовѣстно, умѣренно и любовно. Ему слѣдовало бы вѣчно завидовать, если бы мы не были обязаны вѣчно любить и признательно почитать его». (Gassner, Universallexikon d. Tonkunst). «Когда у меня появлялась мысль и мнѣ удавалось уловить ее» говоритъ самъ Гайднъ, «то всѣ стремленія мои были направлены къ тому, чтобы поддержать и развить ее по правиламъ искусства. Такимъ образомъ я старался помогать самому себѣ, а это именно и есть то, чего недостаетъ многимъ изъ нашихъ новыхъ композиторовъ; они приставляютъ одну частицу (піесы) къ другой, и обрываютъ, едва успѣвъ начать; прослушавъ таковую піесу, мы ничего не удерживаемъ въ душѣ». Это слѣдовало бы замѣтить нашимъ высокомѣрнымъ композиторамъ, которые, въ тщетномъ самомнѣніи, считаютъ себя въ правѣ смотрѣть съ высока на «дѣтскаго симфониста» и утверждать, что его симфоніи, достоинства коихъ они измѣряютъ Бетховенскими образцами,—устарѣлы или старѣютъ. Гайднъ, которому Моцартъ посвятилъ шесть лучшихъ своихъ квартетовъ (написанныхъ въ 1783—85 г.), а Бетховенъ первые свои тріо, котораго Керубини, въ излишней скромности не посвятившій ему мастерского своего произведенія «Водовозъ», почтилъ въ своей пѣснѣ «Sur la mort de Joseph Haydn», остается до сихъ поръ—особенно въ то время, когда чувство чисто прекраснаго угрожаетъ исчезнуть — художникомъ, отъ котораго начинающіе сочинители могутъ научиться наибо̀льшему. Симфоніи его и квартеты, по простотѣ мысли и по ясности развитія, остались образцами этого рода сочиненій, и даже краткость ихъ, осмѣянную несвѣдующими людьми, можно было бы порекомендовать особому вниманію нашихъ сочинителей большихъ симфоній, которые все развиваютъ мечтательно широко

и, увлекаясь различными второстепенными мыслями, не могутъ найти конца *).

Не должно искать у Гайдна болѣе глубокаго «идеальнаго содержанія»; но мы не смѣемъ также, какъ то сдѣлалъ Риль относительно Моцарта, смотрѣть на симфоніи Гайдна, какъ на сочетаніе отдѣльныхъ симфоническихъ частей. Идеи вдохновлявшія его, Гайднъ заимствовалъ изъ непосредственнаго восприятія дѣйствительной жизни, какъ она представлялась его дѣтско-веселому нраву и чувству, открытому для внѣшнихъ явленій. Взятыя вмѣстѣ, его симфоническія и квартетныя части, безъ сомнѣнія, не связаны между собою узами одной всеобъемлющей идеи; но тѣмъ не менѣе нѣкоторыя изъ нихъ,—даже по собственному признанію Гайдна—стоятъ на общемъ основаніи опредѣленной жизненной ситуаціи или извѣстномъ состояніи чувства. Дѣйствовать контрастами было чуждо его чистой, гармонической натурѣ; у него все свѣтло и пріятно, какъ въ прекрасный весенній день, безоблачная веселость котораго наполняетъ душу надеждою и новою жизнью. Въ менуэтахъ, которые превосходно характеризуютъ Гайдна (какъ ха-

---

*) Противъ высокомѣрнаго сомнѣнія относительно дальнѣйшей жизнеспособности симфоній Гайдна, вполнѣ опредѣленно высказался одинъ изъ выдающихся современныхъ художественныхъ критиковъ: «Лѣтъ двадцать тому назадъ, почти единогласно признавалось за Гайдномъ первое мѣсто, въ области инструментальной музыки; его квартеты и симфоніи признавались совершенствомъ—теперь же склоняются, скорѣе, къ противоположной несправедливости и позволяютъ себѣ участливо улыбнуться надъ этими произведеніями, какъ наивной (harmlose) игрѣ звуковъ, воспроизведеніе коихъ вовсе не приличествуетъ нашему остроумному времени. Веймарская школа, именно, выпустила «пароль» о томъ, что вся музыка до послѣдняго періода Бетховенскаго творчества, за немногими исключеніями, есть «дѣтская музыка», имѣющая значеніе только для исторіи искусства и какъ азбучное пособіе при элементарномъ обученіи. Съ одинаковымъ правомъ, приблизительно, можно-бы утверждать, что чтеніе Иліады и Одиссеи, пригодно только для школьниковъ. Вопросъ-же о томъ, на сколько кому-либо надоѣло слушать единичное сочиненіе или произведеніе извѣстнаго композитора, никого не касается, кромѣ его самого; въ извѣстномъ смыслѣ все можетъ надоѣсть, Шекспиръ и Бетховенъ (?) также какъ Гомеръ и Гайднъ. Но весьма не остроумно рисоваться своимъ ослѣпленіемъ или даже разглашать его какъ всеобщій законъ».

Прим. пер. Весьма жаль, что авторъ книги не называетъ остроумнаго критика. Зная однако (отчасти изъ личнаго знакомства), что основатель Веймарской школы, Фр. Листъ, не могъ быть создателемъ вышеизложеннаго односторонняго и тенденціознаго взгляда, я считаю неправильнымъ приписывать таковой «Веймарской школѣ».

рактеризуютъ Моцарта его Andante и Adagio, а Бетховена—финалы), онъ изливается съ особеннымъ удовольствіемъ; игривое настроеніе, неожиданность и передразниванье мотивовъ имѣютъ здѣсь полную свободу. Область своего настроенія, кажущуюся намъ ограниченною, Гайднъ развилъ столь разнообразно и богато, что доказываютъ намъ лучше всего его удивительное чисто-музыкальное дарованіе и глубокое художественное сознаніе, которое, презирая все мрачное и чрезмѣрное, довольствовалось легкимъ вѣяніемъ идеальности.

«Навсегда останется замѣчательнымъ, съ какимъ богатствомъ и съ какою тонкостью заимствовалъ онъ изъ одного веселаго настроенія столько моментовъ, чтобы безъ притянутыхъ контрастовъ провести въ этомъ духѣ цѣлую симфонію, по видимому однообразномъ, но въ различно нюансированномъ характерѣ. Возьмемъ напр. его симфонію въ D-dur. Первое Allegro рисуетъ сердечную радость, проникнутую нѣжною искренностію и ненарушаемую даже легкою примѣсью мрачности; слѣдующее затѣмъ Andante представляетъ наглядно картину счастливаго довольства; въ Menuetto проявляется самая живая шаловливость, порождаемая полнѣйшимъ удовольствіемъ; наконецъ, Rondo рисуетъ рѣзвыя игры веселой толпы, и все это очерчено такими ясными чертами, что слушатель невольно видитъ сцену, подобную тѣмъ, какія Теньеръ изображалъ въ красках; всегда веселье и въ такихъ различныхъ степеняхъ, безъ утомленія и безъ однообразія». (Fr. Hand, Aesthetik der Tonkunst II). Области страстей Гайднъ касался рѣже, но, что у него не недоставало ни способностей къ воспріятію величественно-патетичныхъ впечатлѣній, ни способности выражать ихъ звуками, это доказываютъ прежде всего, его ораторіи, въ которыхъ на ряду съ нѣжнымъ и чувствительнымъ, поразительно выражается и серьезное и высокое.

Сотвореніе міра Гайдна написано имъ, когда ему уже было шестьдесятъ пять лѣтъ (1797), на текстъ англійскаго стихотворенія, предназначавшагося, какъ говорятъ, для Генделя, и передѣланнаго van Swieten'омъ на нѣмецкій языкъ. Гораздо болѣе, чѣмъ въ мессахъ, гдѣ все еще такъ мило и свободно звучитъ наслажденіе жизнью, въ Сотвореніи міра господствуетъ характеръ торжественно-религіозный; могущественные хоры, воспѣвающіе «Хвалу Господа», могутъ быть причислены къ высочайшимъ произведеніямъ величественно-религіоз-

7*

ной хоровой музыки. «Я никогда не былъ столь набоженъ» разсказываетъ Гайднъ, «какъ въ то время, когда писалъ Сотвореніе міра, ежедневно я падалъ на колѣни, и просилъ Бога, чтобы Онъ далъ мнѣ силы счастливо выполнить это произведеніе». Оркестру, богато аккомпанирующему речитативамъ и аріямъ, предоставлено описаніе природы, а подъ конецъ поручается ему изображеніе чувства въ восхитительномъ дуэтѣ «Holde Gattin». Сотвореніе міра вполнѣ единственно по своей многосторонности, обнимающей Бога, природу и жизнь человѣческую. Если бы намъ было нужно вкратцѣ охарактеризировать отдѣльныя части, то мы сказали бы, что первая изъ нихъ есть самая величественная, вторая—самая живописная, а третья—самая мелодичная *).

Третья часть Сотворенія міра изображаетъ невинную и счастливую жизнь первыхъ людей,—милая идиллія послѣ величественнаго эпоса. Совершенно идиллическаго содержанія пасторальнаяораторія Гайдна «*Времена года*», написанная въ 1801 г. на стихотвореніе Томсона. Въ противуположность вѣчному «прославленію весны», сентиментальныхъ новѣйшихъ поэтовъ и слѣдующей за ними музыки, Гайднъ во «Временахъ года» представляетъ намъ полную картину всей жизни природы, въ безподобно наивномъ пониманіи, которому исполненная съ любовью музыкальная живопись — выдержанная во всемъ сочиненіи—свойственна такъ-же, какъ идеальному направленію Бетховена свойственно изображеніе душевной жизни, настроенное созерцаніемъ природы (Пасторальная симфонія). При этомъ нельзя отрицать, что именно эти многочисленныя, хотя и привлекательныя, инструментальныя подробности, наносятъ значительный ущербъ свободному пѣнію, особенно въ аріяхъ. Если мы и не хотимъ, подобно Цельтеру, назвать

*) Достопамятно исполненіе «Сотворенія міра» въ Вѣнѣ, въ залѣ университета, 27 марта 1808 года, въ присутствіи самого 76-лѣтняго старца Гайдна. Въ знаменитомъ мѣстѣ ораторіи «да будетъ свѣтъ», которое вызвало шумныя одобренія публики, старецъ поднялъ дрожащія руки свои и съ отклоняющимъ жестомъ произнесъ: «Не отъ меня, оно идетъ свыше». Опасаясь дальнѣйшихъ волненій, онъ приказалъ унести себя, по окончаніи первой части. И это не было только моментальнымъ старческимъ душевнымъ движеніемъ, это было его твердое и постоянное убѣжденіе: всякое благословеніе труда приходитъ свыше. Во главѣ его партитуръ всегда писалъ онъ «In nomine Domini» или «Soli Deo gloria», и въ концѣ «Laus Deo». И въ этомъ смыслѣ онъ могъ благодарить Господа за то, что «Онъ его уберегъ отъ самомнѣнія».

«Времена года» симфоніею съ пѣніемъ, то мы не поколеблемся выразить мнѣніе, что большая часть ея есть только богато аккомпанированный речитативъ. За исключеніемъ аріи «Welche Labung für die Sinne» и обѣихъ пѣсенъ въ послѣдней части,—пѣвучая, чисто музыкальная прелесть пѣнія соло довольно незначительна, по крайней мѣрѣ ее далеко нельзя сравнить съ прелестными дуэтами и всѣми многоголосными отрывками. Но хоры,—кромѣ знаменитыхъ охотничьихъ хоровъ и хоровъ виноградарей, представляющіе одушевленное, просящее или хвалебное пѣніе, — снова собираютъ всѣ части произведенія въ одно цѣлое. Безъ нихъ оно распадалось бы на цѣлый рядъ утомительныхъ и лишь отчасти интересныхъ подробностей, эти хоры придаютъ единство и необходимое для ораторіи, высшее этическое значеніе, религіозное настроеніе; какъ высоко-возвышенная ораторія «Сотвореніе міра», такъ и идиллически-веселыя «Времена года» оканчиваются серьезно, двойнымъ хоромъ, прославляющимъ «вѣчную весну».

О сравнительномъ достоинствѣ обоихъ произведеній высказался самъ Гайднъ: «*Сотвореніе міра* будетъ жить, — а *Времена года*, вѣроятно, удержатся вмѣстѣ съ нимъ». Когда его со всѣхъ сторонъ проздравляли послѣ перваго исполненія «Временъ года» онъ замѣтилъ: «это не Сотвореніе міра, тамъ поютъ ангелы, здѣсь поселяне». Въ переводѣ на языкъ школы, это значило бы: тамъ преобладаетъ идеальное, а здѣсь реальное, и нѣсколько обстоятельнѣе выразились бы наши «музыканты—мыслители», притупленному чувству коихъ уже болѣе не нравится чистая природа и простота. Сотвореніе міра есть произведеніе, положительно, болѣе свободное и универсальное, но во *Временахъ года*, напротивъ того, появляются такъ ярко и точно выраженными особенности Гайдна, и для того, чтобы найти ихъ скучными, необходимо имѣть черезъ чуръ модное воображеніе и ложное образованіе.

Итальянская ораторія Гайдна «Il ritorno di Tobia», относящаяся ко временамъ жизни у Кн. Эстергаци, и возобновленная въ новѣйшее время, мало интересна; но замѣчательно его сочиненіе: Семь словъ Спасителя (Musica instrumentale sopra le sette ultime parole del nostro Redentore al Croce), написанное для оркестра безъ пѣнія, для исполненія въ промежуткахъ литургіи въ Великую Пятницу. Самъ Гайднъ столь высоко цѣнилъ это сочиненіе, что не только издалъ его въ

видѣ соло-квартета (для струнныхъ инструментовъ), но и переработалъ въ ораторію, въ которой «Слова» разсказываются совершенно просто, въ хоральномъ тонѣ, а хору поручено выраженіе ощущеній, лежащихъ въ инструментальномъ изложеніи.

Въ собственно церковномъ сочиненіи Гайднъ отдавалъ преимущество произведеніямъ младшаго своего брата *Михаила*, написаннымъ въ болѣе строгомъ стилѣ (такъ называемая «Испанская месса», Реквіемъ, Pax vobis, regina, Lauda Sion и др.).

Въ качествѣ драматическаго композитора Гайднъ былъ подражателемъ; въ его итальянскихъ операхъ, изъ коихъ лучшею считается написанная для Лондона, неоконченная опера «Orfeo», — недостаетъ сценическаго смысла и правды драматическаго выраженія. За эти задачи взялся Моцартъ, котораго самъ Гайднъ называлъ «единственнымъ и безподобнымъ».

ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

Усовершенствованіе оперы Моцартомъ.

Вольфгангъ Амадей **Моцартъ** родился 27 Января 1756 года въ Зальцбургѣ, гдѣ отецъ его, уже названный нами авторъ скрипичной школы, Леопольдъ Моцартъ, былъ вицекапельмейстеромъ архіепископа *). Музыкальные успѣхи этого ребенка

---

*) Первая біографія, по сообщеніямъ семейства Моцарта, составлена Нимчекомъ. Prag 1798, 2-te Aufl. 1808. Біографическая компиляція Ниссена, супруга овдовѣвшей Констанціи Моцартъ, «Biographie W. A. Mozarts». Leipzig 1828, представляла въ свое время, по обилію писемъ его, извѣстный интересъ, теперь-же совсѣмъ устарѣла. Нѣчто лучшее было сочиненіе русскаго статскаго совѣтника Улыбышева, «Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart» Moscou 1843. За Улыбышевымъ останется большая заслуга въ томъ, что онъ первый разобрался въ разрозненномъ біографическомъ матеріалѣ, привелъ его въ систему, изложивъ его ясно и изящно; онъ принялся за эстетическую критику главнѣйшихъ произведеній Моцарта въ то время, когда еще ничего лучшаго не было, кромѣ дикой (Донъ-Жуанъ) фантазіи путешественника-энтузіаста въ сочиненіи Гофмана «Phantasiestücke».—«W. A. Mozart. Von Otto Jahn» vier sehr starke Bände, Leipzig 1856—59. Что пред-

были столь быстры, что отецъ его уже въ 1762—66 годахъ могъ предпринять артистическое путешествіе съ Woferl'омъ (т. е. Вольфгангомъ) и его сестрою (пятью годами старшею его) въ Мюнхенъ, Вѣну, Парижъ и Лондонъ. Вездѣ маленькіе виртуозы производили большой фуроръ и были воспѣваемы на нѣмецкомъ, итальянскомъ и латинскомъ языкахъ. Въ Голландіи дозволили имъ даже во время поста давать концерты, потому что это «служитъ во Славу Божію». Слѣдующіе три года (1766 до Декабря 1769) Моцартъ, занятый изученіемъ композиціи и собственными работами, прожилъ въ Зальцбургѣ и Вѣнѣ въ безъизвѣстности, будучи, быть можетъ, отстраненъ пробуждавшейся къ нему завистью. Лучшаго пріема удостоился двѣнадцатилѣтній композиторъ въ Италіи (1770). То, чего могло желать тщеславіе художника, посѣдѣвшаго въ своемъ искусствѣ, получилъ этотъ мальчикъ: орденъ Папы, дипломы филармоническихъ обществъ въ Болоньѣ и Веронѣ, похвалы знатоковъ и энтузіазмъ народа. Оперы Моцарта, написанныя для Милана «Mitridate Ré di Ponto» и «Lucio Silla» были превознесены до небесъ и исполнены, первая подъ личнымъ управленіемъ молодаго композитора (Evviva il Maestrino!) болѣе двадцати разъ. Едва ли нужно упоминать, что ни эти оперы, написанныя въ самой обычной формѣ, ни позднѣйшія праздничныя піесы «Ascanio in Alba», «Il sogno di Scipione», «Il Ré pastore», ни нѣмецкія оперетты «Bastien und Bastienne», «Zaide», ни даже болѣе зрѣлая, особенно въ отноше-

---

ставляетъ собою это сочиненіе, созданное счастливымъ соединеніемъ «знанія, чувства и вкуса», объ этомъ самъ авторъ его говоритъ слѣдующее: «моей задачей было изобразить жизнь Моцарта, во всей полнотѣ, по основательнѣйшему изученію всѣхъ источниковъ, при заботливомъ обсужденіи современныхъ ему условій жизни, всѣхъ мѣстныхъ и личныхъ обстоятельствъ, вліявшихъ на его развитіе, какъ человѣка и художника; характеристику его художественнаго творчества, на почвѣ возможно обширнаго изученія и оцѣнки его сочиненій,—исторію его художественнаго развитія». Въ первыхъ двухъ томахъ, художественное изложеніе слишкомъ страдаетъ отъ приведенія, нужныхъ, но слишкомъ объемистыхъ доказательныхъ данныхъ, историческихъ справокъ и пр.; вполнѣ мастерскими слѣдуетъ признать разборы извѣстныхъ большихъ оперъ Моцарта, въ третьемъ и четвертомъ томѣ. Богатый, въ образцовомъ порядкѣ составленный перечень сочиненій Моцарта, придаетъ этому труду еще особенное значеніе наилучшей справочной книги, по касающемуся ея предмету.—Кромѣ того, имѣется сочиненіе Ноля «Leben Mozarts» Stuttgart 1863.

нiи инструментовки и драматическаго выраженiя, опера buffa «La finta giardiniera» (1775) не имѣютъ высшаго значенiя какъ для насъ, такъ и сами по себѣ. Но надо дивиться, какъ справедливо замѣчаетъ Янъ, тонкому пониманiю мальчика о различiи нацiональнаго и характеристическаго, въ каждомъ родѣ сочиненiя.

Классическое время Моцарта начинается только оперою «Идоменео» (1781), успѣхи которой, вмѣстѣ съ сознанiемъ творческой силы и художественнаго достоинства, побудили его оставить службу по найму у необразованнаго, безчувственнаго Зальцбургскаго архiепископа, хотя онъ уже въ 1778 и 79 году искалъ должности въ Мюнхенѣ, Мангеймѣ (гдѣ онъ познакомился съ своею любовью—Констанцiею) и Парижѣ. Моцартъ поселился въ Вѣнѣ, существуя концертами, виртуозными путешествiями, уроками и скудными доходами отъ своихъ сочиненiй; лишь въ 1787 году получилъ онъ титулъ Императорскаго каммеръ-композитора съ жалованьемъ въ 800 гульденовъ, и только на смертномъ одрѣ—назначенiе въ должность капельмейстера при соборѣ Св. Стефана.

Идоменео (Idomeneo Ré di Creta ossia Ilia e Idamante, въ первый разъ исполнена въ Мюнхенѣ 26 Января 1781) вообще построена еще на основанiи староитальянской Opera seria, что характеризуется значительнымъ числомъ арiй, и тѣмъ, что главная роль Идоманты назначена для кастрата. Но, не смотря на уступки, сдѣланныя въ пользу виртуозности въ пѣнiи (въ арiяхъ), при очевидномъ подражанiи въ обработкѣ речитативовъ образцамъ Глюка, особенно Альцестѣ, генiй Моцарта съ замѣчательною силою выказывается въ величественныхъ хорахъ и еще болѣе въ инструментовкѣ, для того времени неслыханно-отважной и образцовой по своей чрезвычайно тонкой характеристикѣ. «Весьма справедливо замѣчаетъ Улыбышевъ, что въ Идоменео ясно видно, гдѣ Моцартъ находится въ зависимости отъ формализма оперы Seria, гдѣ онъ стремится къ Глюку и французской оперѣ и гдѣ совершенно самостоятельно и свободно выражаетъ свою собственную артистическую натуру» (Jahn II). Къ сожалѣнiю, вовсе не драматичный текстъ и недостатокъ въ увлекающемъ движенiи и сильномъ «Ensemble» дѣлаютъ эту оперу, столь богатую музыкальными прелестями, чуждою для нашихъ сценъ. Это не музыкальная драма, менѣе всего въ смыслѣ Глюка, но драматической музыки въ ней до-

статочно. Тѣмъ болѣе слѣдовало бы считать обязанностью постоянно исполнять въ концертахъ лучшія части этой оперы, которую самъ Моцартъ ставилъ столь высоко; но при этомъ съ нею должно было бы обращаться не такъ, какъ въ новѣйшее время любятъ обращаться съ операми Глюка, болѣе всего требующими сценическаго дѣйствія т. е. исполняя въ концертахъ полуакты и цѣлые акты оперы, или даже, въ родѣ драматическаго попурри, отдѣльныя отрывки изъ нея «съ соединяющими ихъ стихами» или безъ оныхъ.

Хотя Моцартъ въ Идоменео, какъ и въ своихъ двухъ послѣднихъ итальянскихъ операхъ Cosi fan tutte и Titus, часто является зависящимъ отъ итальянской оперы, но мы видимъ, что во всѣхъ прочихъ драматическихъ своихъ произведеніяхъ онъ завладѣлъ новыми областями, съ каждымъ послѣдующимъ произведеніемъ представляетъ онъ образецъ особаго рода. Непосредственно слѣдующая за Идоменео опера, написанная по порученію Императора Іосифа (который даже лирическій театръ включилъ въ свои реформаторскіе проэкты) «Die Entführung aus dem Serail» или «Belmonte und Constanze» («Похищеніе изъ Сераля», исполнена 12 Іюля 1782) задумана по большей части по образцу и по мѣркѣ тогдашняго «Singspiel», но замѣчательна по гораздо болѣе богатой разработкѣ, вѣрной характеристикѣ и искренности выраженія, которымъ восторженное настроеніе Моцарта, бывшаго тогда женихомъ, полнѣе изливалось въ лирическихъ звукахъ. Но Моцартъ не довольствовался выраженіемъ субъективныхъ ощущеній, изображеніемъ нѣжныхъ и сердечныхъ чувствъ любви, онъ противуставилъ имъ здѣсь бѣшенную веселость и комизмъ, какого онъ самъ никогда болѣе не достигалъ. «Глупый, грубый и злостный Осминъ» (слова Моцарта) навѣрное самый оригинальный характеръ; настоящая грубая комическая фигура, которая комическимъ своимъ паѳосомъ и неуклюжими шутками чрезвычайно счастливо парализуетъ сентиментальность піесы. Этого перваго изъ всѣхъ басовъ—Buffo, Моцартъ создалъ даже безъ содѣйствія и безъ вѣдома своего поэта, какъ вообще и весь планъ свой, онъ существенно переработалъ по собственнымъ идеямъ. «Этотъ Осминъ» пишетъ Моцартъ къ отцу своему «по оригиналу либретто, долженъ пропѣть только одну пѣсню, кромѣ участія въ терцетѣ и финалѣ. Въ первомъ актѣ ему дана мною арія, и во второмъ будетъ также поручена еще одна. Я самъ

подалъ поэту мысль для аріи (Брецнеръ былъ собственно авторомъ текста, а Стефани приглашенъ Моцартомъ только для пересмотра либретто); главная часть ея музыки была уже готова, когда Стефани еще ничего не было извѣстно о ней». Далѣе въ томъ же письмѣ Моцартъ высказался съ такимъ глубокимъ сознаніемъ о средствахъ и цѣли своего искусства, что кажется совершенно непонятнымъ, какъ (съ извѣстной стороны) могутъ еще утверждать, что Моцартъ, оставаясь дитятею въ жизни, творилъ въ искусствѣ только инстинктивно и наивно, безъ яснаго «высшаго художественнаго сознанія»; что онъ охотно бралъ самые худые тексты и къ нимъ писалъ свою музыку. Письма его о сочиненіи Идоменео и Похищенія изъ Сераля, писанныя къ его отцу, доказываютъ совершенно противное; позже и тѣмъ болѣе послѣ смерти отца (28 Мая 1787); Моцартъ не имѣлъ болѣе случая высказываться о своихъ композиціяхъ. «Размышленіе объ искусствѣ и объ отношеніи къ нему личности сочинителя тогда еще вообще не было развито въ музыкантахъ, и въ особенности было чуждо натурѣ Моцарта» (Jahn II); замѣчательно также, что Моцартъ изъ предъидущихъ подобныхъ работъ, особенно изъ Заиды, ничѣмъ не воспользовался для Похищенія изъ Сераля; онъ также оставилъ неоконченною уже вполнѣ набросанную комическую оперу «L'oca del Cairo» (Каирскій гусь, 1783), не воспользовался ею изъ-за слабаго текста и потому также, что нашелъ содержаніе ея слишкомъ схожимъ съ «Похищеніемъ изъ Сераля» (музыка перваго акта, особенно веселаго финала его, великолѣпна «она полна геніальности, шутливости и оригинальности»); ту же участь имѣла опера, написанная въ слѣдующемъ году (1784) «Lo sposo deluso» (Обманутый женихъ). «Я просмотрѣлъ», пишетъ онъ «въ это время, можетъ быть, до ста и болѣе текстовъ». Только въ 1786 г. явилось, кромѣ одноактной оперетты «Der Schauspieldirektor», комедія съ музыкою для придворнаго спектакля въ Шенбрунненъ *), новое мастерское произведеніе, созданное Моцартомъ съ полною свѣжестью воодушевленія.

---

*) «Всѣ части ея (кромѣ увертюры только двѣ аріи и терцетъ, который въ одно время служитъ финаломъ) были вмѣщены въ «L'impresario in angustie» сочиненія Чимарозы цѣликомъ подъ названіемъ «Theatralische Abenteuer», и по предложенію Гёте исполнены въ Веймарѣ въ 1791 г. Въ новѣйшее время прибавили къ нимъ еще нѣсколько пѣсенъ Моцарта, и давали эту піесу

Въ оперѣ «Le nozze di Figaro» *Свадьба Фигаро* (впервые исполнена 1-го Мая 1786), написанной по собственному избранію сюжета, въ шесть недѣль, геній Моцарта является въ полномъ своемъ величіи. Онъ, повидимому, шутя преодолѣлъ трудную задачу: переложить на естественный языкъ чувства, элегантный разговорный стиль остроумной комедіи Бомаршè и выразить его рѣзвую веселость въ музыкальныхъ формахъ. Одинъ Моцартъ съумѣлъ сдѣлать то, чего не въ состояніи былъ бы исполнить итальянскій или французскій сочинитель, побѣдить холодную иронію и сатиру, и даже нескромную вольность піесы; онъ далъ сюжету то, что только онъ могъ найти въ немъ— поэзію: онъ представилъ любовь основнымъ мотивомъ безпрерывныхъ интригъ, но истинно-золотою, которую, съ всемогущественнымъ знаніемъ сердца, изобразивъ во всѣхъ возможныхъ отношеніяхъ и заставилъ, послѣ испытанія въ огнѣ страстей, побѣдоносно выйти изъ всѣхъ затрудненій. Малодушнымъ и близорукимъ критикамъ, которые не способны отдѣлить чистую и благородную музыку Моцарта отъ руководящаго ею текста, слѣдуетъ возразить, что только нравственность искусства составляетъ изящество, и что только она можетъ служить исходною точкою для оцѣнки.

Какъ Донъ-Жуанъ въ музыкальномъ отношеніи, такъ Фигаро въ драматическомъ, есть величайшее мастерское произведеніе Моцарта. Вся подвижность жизни изображена идеально въ этой единственной музыкальной комедіи, преимущественно въ большихъ многоголосныхъ отрывкахъ и финалахъ, гдѣ выдержанъ характеръ каждаго лица и гдѣ, кромѣ того, цѣлое имѣетъ свой общій характеръ, совершенно отдѣльный отъ единичныхъ характеровъ. Въ томъ, что Моцартъ при благороднѣйшемъ мелодичномъ выраженіи настроенія и вѣрной съ жизнью характеристикѣ, умѣлъ вводить величественное движеніе въ цѣлое, и все таки удерживать въ предѣлахъ прекраснаго, влеченіе и порывы страстнаго возбужденія, въ этомъ именно и заключается величіе его генія, его историческое значеніе! Тогда какъ Глюкъ сохраняетъ, свойственное *исключительно* греческой трагедіи, торжественно-умѣренное спокойствіе, и старается

подъ названіемъ «Der Schauspieldirektor oder Mozart und Schikaneder»; Моцартъ самъ сдѣланъ героемъ оперы, онъ здѣсь сочиняетъ Волшебную флейту, по внушенію Шиканедера» (Jahn).

отстранить все, что мѣшаетъ равномѣрному ходу дѣйствій, Моцартъ, особенно въ ансамблѣ и финалѣ, достигаетъ полнаго драматизма, который посредствомъ контраста и противудѣйствія поддерживаетъ стремительность движенія, при чемъ онъ въ то же время въ своихъ аріяхъ раскрываетъ глубочайшія тайны душевной жизни и вѣчное могущество пѣнія. Онъ глубоко понялъ задачу драматической музыки и достигнулъ, какъ музыкальнаго, такъ и драматическаго успѣха, о которомъ свидѣтельствуетъ и самъ Рихардъ Вагнеръ, говоря о Глюкѣ, что онъ старается выражаться въ музыкѣ вѣрно и понятно, тогда какъ Моцартъ при здоровой своей натурѣ не можетъ выражаться иначе, какъ вѣрно (Oper und Drama I). Моцартъ, говоритъ онъ далѣе, «выказалъ въ оперѣ неистощимую способность музыки соотвѣтствовать съ невообразимою полнотою каждому требованію поэта; при своей вполнѣ необдуманной методѣ, этотъ чудесный музыкантъ открылъ означенную способность и въ истинѣ драматическаго выраженія, въ безконечномъ разнообразіи мотивированія имъ этой силы музыки, въ гораздо большемъ размѣрѣ, чѣмъ Глюкъ и всѣ его послѣдователи».

По интригамъ партій итальянскихъ пѣвцовъ и композиторовъ «Любимая пѣснь» (Lieblingslied) Моцарта, въ Вѣнѣ была принята довольно равнодушно *), напротивъ того ее встрѣтили съ большимъ воодушевленіемъ въ Прагѣ. Для этого города благодарный художникъ написалъ слѣдующее и совершеннѣйшее произведеніе свое: «Il dessoluto punito ossia il *Don Giovanni*» (исполненное 29 Октября 1787). *Донъ Жуанъ*, по вѣрному сужденію Шпора, отличается энергиче-

---

*) Собственно только при первомъ исполненіи, намѣренно испорченномъ итальянскими пѣвцами. «При второмъ исполненіи, пишетъ отецъ Моцарта своей дочери, повторены были 5 отрывковъ, при третьемъ 7, въ числѣ которыхъ маленькій дуэтъ заставили пропѣть три раза». Поэтому оказывается совершенной выдумкой разсказы про полное фіаско оперы Фигаро въ Вѣнѣ— придуманные въ утѣшеніе непризнанныхъ геніевъ и для ихъ самоутѣшенія. Противники Моцарта, его ревнивые товарищи по искусству, такъ прекрасно «поняли» эту оперу, что въ послѣдующее представленіе—подъ предлогомъ поберечь пѣвцовъ—повторенія отрывковъ, по Высочайшему повелѣнію, были запрещены и сама опера, въ скоромъ времени, снята была съ репертуара. Для лучшаго пониманія дѣйствія и болѣе глубокой оцѣнки (Jahn III, стр. 209—235— здѣсь это чрезвычайно остроумно доказано) тонкой разработки и драматично-музыкальной характеристики этой оперы необходимо замѣтить, что Фигаро есть продолженіе «Севильскаго цирюльника» Паэзіелло, явившагося въ 1783 году.

скимъ характеромъ преимущественно предъ всѣми операми Моцарта. Тамъ нѣтъ субъективнаго изображенія чувства; опера эта заключаетъ въ себѣ все обиліе чувственной и воодушевленной жизни, и при большомъ разнообразіи положеній и характеровъ, дѣйствіе все-таки движется совершенно просто и натурально. Въ отличіе отъ всѣхъ другихъ оперъ (подобно большимъ драмамъ Шекспира) характеръ и основное построеніе Донъ Жуана составлены изъ трагическаго и комическаго элементовъ. «Моцартъ понимаетъ эту противоположность въ единствѣ ея, глубоко лежащемъ въ природѣ человѣка» (Jahn).

Какъ неоспорима сила и полнота этого музыкальнаго созданія, такъ неодолима въ своемъ поэтическомъ значеніи (при ликованіи постоянно полныхъ театровъ), сила хотя бы только сноснаго исполненія. Гофманъ первый обратилъ вниманіе (Phantasie-Stücke in Gallot's Manier I) на то, что въ этомъ отношеніи это обдуманное, глубоко прочувствованное произведеніе еще нынѣ мало признано. «Величественное, прекрасное и благородное въ музыкѣ Донъ Жуана», пишетъ одинъ изъ его рецензентовъ въ 1790 году, «вездѣ и всегда будетъ понятно только малому числу избранныхъ»; все это мало понимается и нынѣ. Иначе потерпѣла ли бы публика неистовыя выходки Донъ Жуана, грубыя шутки Лепорелло, двусмысленности Церлины, и въ особенности то гнусное искаженіе втораго финала, по которому при шумныхъ аплодисментахъ райка опера оканчивается смѣшною пляскою чертей и «блестящимъ огненнымъ дождемъ»? Болѣе образованное чувство требуетъ сцену, сглаживающую всѣ настроенія, примиряющее заключеніе. Для музыкальнаго простонародья конечно все кончено, когда чортъ унесетъ героя. Это снисхожденіе ко вкусу большой массы разрушаетъ не только идеальное впечатлѣніе художественнаго произведенія; оно совершенно уничтожаетъ драматическую иллюзію, и тѣмъ самымъ—драматическое дѣйствіе, тогда какъ Моцартъ именно вступленіе демоническаго элемента представилъ столь поразительно, что невольно вѣришь въ ужасную его дѣйствительность. Вообще масса, привыкнувъ смотрѣть на самого Моцарта, какъ на воплощенный образъ Донъ-Жуана, видитъ у него только торжество чувственности; еще хуже судятъ иной разъ люди образованные, бесѣдуя за чайнымъ столомъ, искренно сожалѣя, что Моцартъ расточилъ прекрасную свою музыку на такой низкій сюжетъ. Этимъ умнымъ и мудрымъ людямъ, ко-

нечно угодили бы наиболѣе представленіемъ только одной катастрофы, растянутымъ вторымъ финаломъ. «Эта опера не для Вѣны, скорѣе для Праги, но болѣе всего для меня и для моихъ друзей», говорилъ Моцартъ; въ великолѣпной увертюрѣ, изобразилъ онъ высокотрагическій характеръ всего сочиненія огненнымъ шрифтомъ даже для близорукихъ, которые не видятъ молніи, до тѣхъ поръ пока не грянетъ громъ правосудія и мраморно-холодная смерть не потушитъ жгучія страсти.

Донъ-Жуанъ Моцарта, при универсальности своей, обнимающей всѣ жизненные контрасты, серьезное и забавное, трагическое и комическое, представляется произведеніемъ совершенно безподобнымъ, имѣющимъ глубокое значеніе; въ поэзіи, оно можетъ быть поставлено только на ряду съ Фаустомъ Гете: оба живутъ въ тайныхъ глубинахъ народнаго преданія, оба исключаютъ всякое подражаніе, и все-таки часто находили себѣ подражанія въ другомъ искусствѣ *), оба вполнѣ соотвѣтствуютъ величію ихъ задачи, и наполняютъ предѣлы этого рода произведеній, такъ что, по превосходному замѣчанію Карріера (Aesthätik II) стихотворный Донъ-Жуанъ и музыкальный Фаустъ не могли бы достигнуть наибольшей высоты въ своемъ родѣ, «потому что ни поэзія не можетъ выражать чувственную жизнь столь глубоко и поразительно, какъ музыка, ни музыка не въ силахъ выразить глубины мысли и силы самознанія столь ясно и удовлетворительно, какъ поэзія». И такъ въ Фаустѣ Гете и Донъ-Жуанѣ Моцарта мы имѣемъ величайшія мастерскія произведенія, созданныя для сцены поэзіею и музыкою, хотя оба эти произведенія, Фаустъ въ особенности — кажутся слишкомъ слабо сплоченными и обоимъ какъ бы недостаетъ болѣе глубокой драматической связи.

Хотя Да Понте, поэтъ-слуга Моцарта, отлично развилъ планы для Фигаро и Донъ-Жуана, т. е. съ истинно-музыкальнымъ пониманіемъ, имѣя при сочиненіи послѣдняго, какъ онъ самъ разсказываетъ, «передъ собою Токайское вино, а возлѣ себя красавицу—дочь своей хозяйки, какъ бы вдохнов-

---

*) *Донъ-Жуану* подражали поэты *Байронъ* и *Ленау*; Фаусту,—не считая оперу *Шпора*,—композиторы: *Шуманъ* «Scenen aus Faust», *Берліозъ* «Damnation de Faust» (сцены, аріи и хоры), *Линдпентнеръ* «Faust—Ouverture», *Р. Вагнеръ* «Eine Faust—Ouverture», *Листъ* «Faust—Symphonie», наконецъ *Гуно* оперою «Marguerite» или «Faust», *А. Рубинштейнъ* «Faust» (Charactergemälde).

ляющею музу»—но строго судя, онъ былъ тѣмъ болѣе несчастливъ, въ третьей своей оперѣ, написанной для Моцарта. Текстъ оперы «Cosi fan tutte, ossia la scuola degli amanti» (So machen sie's Alle oder die Schule der Liebenden), исполненной 26 Января 1790, дѣйствительно до того оригинально глупъ, что о ней сокрушилось все остроуміе доброжелателей, желавшихъ, переработкою онаго, спасти для сцены превосходную музыку Моцарта. Поэтому оставимъ «новыя переработки» *), тощія критики и исчисленіе вѣроятностей; благодаря музыкѣ Моцарта, можно примириться съ сумасбродными любовными сценами, и съ этою дѣтскою игрою въ прятки. Л. Рельштабъ, по случаю исполненія этой оперы въ Берлинѣ, говоритъ: «намъ кажется непостижимымъ, какъ можно смотрѣть столь серьезно на легкую карнавальную шутку, составляющую содержаніе этой оперы, и требовать отъ нея того, чего она не можетъ и не должна давать. Два любовника испытываютъ своихъ красавицъ тѣмъ, что сами, перерядившись, стараются ихъ склонить къ невѣрности; это имъ удается, дѣвушки посрамлены и раскаиваются; имъ прощаютъ и любятъ ихъ снова. Вотъ вкратцѣ ходъ дѣйствія. Поэтому піеса не болѣе, какъ веселая шутка; это Vaudeville—folie, причемъ Моцартъ, конечно, не обращалъ вниманія ни на невѣроятности, ни на нравственно-полезное примѣненіе своей басни. Легкій матеріалъ Моцартъ обработалъ по прежнему легко, свободно и шаловливо». Cosi fan tutte, какъ настоящая опера buffo, въ которой музыка все, а слова ничего (Улыбышевъ) отдаляетъ въ сторону строгое драматическое веденіе интриги; она замѣняетъ ее живостью въ музыкальномъ выраженіи; чего ей недостаетъ въ поэтическомъ мотивированіи и въ смыслѣ, то замѣняютъ свобода и веселость, и кто не педантъ, тотъ будетъ участвовать въ общемъ весельѣ.

---

*) Новѣйшія изъ нихъ—не считая пяти или шести прежнихъ—сдѣланы Гуглеромъ (Gugler) и Э. Девріенъ. Иное значеніе имѣетъ хорошій переводъ Донъ-Жуана; таковые переводы нынѣ имѣются (L. Bischoff, A. von Wolzogen, Viol и др.). Но будетъ трудно замѣнить теперь уже популярный прежній текстъ новымъ, а также взамѣнъ разговорнаго діалога (къ сожалѣнію часто произвольно измѣняемаго) возстановить, въ общемъ употребленіи, первоначальные речитативы secco (обрывистые). Послѣднее было-бы наиболѣе основательнымъ средствомъ для воскрешенія этого идеальнаго произведенія въ своей первобытной чистотѣ.

Въ Cosi fan tutte вообще Моцартъ слѣдуетъ перенесенной сюда итальянской манерѣ; только въ многоголосныхъ отрывкахъ (въ прощальной сценѣ) и обоихъ финалахъ узнаемъ мы прежняго драматическаго композитора. Тоже самое, но можетъ быть еще въ бо́льшей степени, мы замѣчаемъ въ послѣднемъ его свѣтскомъ произведеніи, героической оперѣ «La clemenza di Tito», написанной въ восемнадцать дней для коронаціи Императора Леопольда II (исполнена въ Прагѣ 6 Сентября 1791). По самому плану стихотворенія Метастазія, заданному Моцарту и переложенному на музыку уже нѣсколько разъ до него, эта опера должна была быть лишь придворною и торжественною оперою съ блестящими партіями соло и финальными хорами. Но Моцартъ, удовлетворяя себя, своей потребности, сдѣлалъ болѣе, создалъ финалъ перваго акта, потрясающій драматическою истиною, образецъ чисто драматическаго стиля. Какъ Шекспиръ въ своихъ римскихъ трагедіяхъ, Моцартъ изобразилъ здѣсь общественную жизнь римскаго народа. Это большая историческая картина, которую нельзя себѣ представить, въ музыкальномъ отношеніи, болѣе наглядно и болѣе поразительно. Какое безподобное распредѣленіе двойнаго хора въ словахъ «Oh giorno di dolor», какъ оно глубоко обдумано и какъ возвышенно! Изъ арій слѣдуетъ назвать арію съ базетнымъ рожкомъ obligato (родъ кларнета, теперь мало употребительный) «Non piu di fiori», которая по благородству формы и глубоко прочувствованному выраженію, должна быть поставлена во главѣ, столь мало извѣстныхъ, концертныхъ арій Моцарта.

Опера Титъ даже Улыбышеву, который строго разбираетъ и Cosi fan tutte, кажется вообще наименѣе совершенной изъ семи классическихъ оперъ Моцарта. «Моцартъ писалъ con amore пять или шесть пьесъ, создавая мастерскія произведенія (кромѣ увертюры, финалъ перваго дѣйствія, терцетъ во второмъ актѣ, упомянутая арія Вителліи, и вѣроятно еще послѣдняя арія Секста, предпослѣдній и финальный хоры); въ другихъ сценахъ, которыя онъ только набрасывалъ, примѣнялъ онъ расточительно манеру современнаго вкуса; будучи стѣсненъ такимъ почти баснословнымъ короткимъ срокомъ, онъ поручалъ Зюсмейеру писать необязательные речитативы, а самъ ихъ только пересматривалъ. Преданіе приписываетъ Зюсмейеру даже сочиненіе аріи Вителліи «Deh si piacer mi

vuoi» и дуэта Секста съ Анніемъ «Deh prendi un dolce amplesso».

Освободившись отъ этой почетной работы, Моцартъ тотчасъ же приступилъ къ окончанію своего безконечно-бо̀льшаго сочиненія «*Волшебной флейты*», которое еще до конца того же мѣсяца, 30-го Сентября 1791, было исполнено въ Вѣнѣ. Критикамъ же нѣмецкимъ, которые кричатъ о глупости текста, мы представимъ утѣшительныя слова Гегеля въ его Эстетикѣ. «Какъ часто ни приходится слышать сужденіе, что текстъ Волшебной флейты слишкомъ жалокъ, все-таки эта дрянная работа принадлежитъ къ заслуживающимъ вниманіе, опернымъ либретто. Шиканедеръ, послѣ многихъ безумныхъ, фантастическихъ и плоскихъ произведеній, нашелъ здѣсь вѣрную точку. Царство ночи, царица, царство солнца, таинственно-религіозныя церемоніи, мудрость, любовь, испытанія, и притомъ умѣренная мораль, превосходная по всей общности, все это при глубинѣ очаровательной, одушевленной музыки расширяетъ и наполняетъ фантазію и согрѣваетъ сердце». Моцартъ, занимаясь своими операми, становился поэтомъ; болѣе всего онъ былъ имъ, создавая Волшебную флейту, полная святости музыка которой придаетъ, на взглядъ дѣтской драмѣ, поэтическій и нравственно-великій смыслъ. Уже увертюра, своею плѣнительною смѣняемостію мелодическихъ и контрапунктическихъ красотъ, трезвучіемъ на тромбонахъ, пламеннымъ, непреодолимо увлекательнымъ заключеніемъ, указываетъ намъ, что сквозь пеструю сказку проявится предъ нами высшій идеальный міръ. Насъ трогаютъ не обыкновенная борьба, не обыкновенныя страданія, но передъ нами проносится, съ символическимъ значеніемъ, картина тягостнаго испытанія болѣе благороднаго человѣчества *). Притомъ не

*) Это навѣрно признавалъ также вполнѣ идеально настроенный Бетховенъ, такъ какъ онъ ставитъ Волшебную флейту выше всѣхъ оперъ Моцарта; къ ней Гёте, когда уже онъ, какъ извѣстно, клонился къ мистицизму, хотѣлъ написать либретто для второй ея части. «Если дѣйствительно массѣ нравится внѣшность сочиненія, говоритъ онъ объ Еленѣ (Faust II, 3 Akt), то отъ свѣдующаго не ускользнетъ высшее внутреннее значеніе, какъ мы видимъ это въ Волшебной флейтѣ и во многихъ другихъ случаяхъ. Нѣкоторые критики— въ числѣ ихъ Л. Ноль въ своей книжкѣ *«Волшебная флейта»* («Die Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes», Frankfurt 1862) слишкомъ увлекаются разъясненіями подробностей; но это нисколько не оправдываетъ тѣхъ, которые вмѣсто суж-

принимая даже во вниманіе отношенія Моцарта къ масонству, нельзя не удивляться тому, какъ художникъ умѣлъ въ такой степени сохранить за своими лицами всю естественность человѣческихъ мыслей и чувствъ; какъ онъ, преимущественно посредствомъ одинаково-тщательной обработки наивно-комическаго элемента (Папагено, Папагена), согласилъ въ постоянно-прелестной чередующейся игрѣ, самимъ имъ созданный міръ фантазіи съ дѣйствительною жизнью. Такъ и здѣсь не измѣнилъ онъ своей, всю жизнь человѣческую обнимающей многосторонности, подвижности духа, юношески веселому чувству, любящему красу и перемѣну, и — что превзошло всѣ ожиданія болѣе спекулирующаго, чѣмъ спекулятивнаго Шиканедера,—онъ сдѣлалъ это идеально-прекрасное сочиненіе одинаково дорогимъ и для публики и для знатоковъ. Волшебная флейта въ первый годъ, въ Вѣнѣ, была исполнена около ста разъ; только она распространила по всей Германіи славу умершаго уже художника.

По общему характеру своему Волшебная флейта есть оперетта (Singspiel), хотя и создана гораздо болѣе высокимъ стремленіемъ. Этимъ именемъ она и названа въ древнѣйшихъ изданіяхъ. Моцартъ писалъ ее для народнаго вѣнскаго театра, въ скромности, причисляя свое произведеніе къ роду забавныхъ волшебныхъ піесъ, любимыхъ въ то время; при всемъ томъ, ни одна изъ его оперъ не трудна до такой степени для исполненія, и, къ сожалѣнію, ни одна не является столь часто въ дурномъ исполненіи, особенно относительно своихъ второстепенныхъ партій. Самою трудною партіею сопрано слыветъ партія Царицы ночи; въ бравурной аріи ея Моцартъ дѣйствительно пожертвовалъ кое-чѣмъ для своей пѣвицы.

Догадливому читателю излишне объяснять или даже оправдываться передъ нимъ, почему мы старались подробнѣе характеризировать большія оперы Моцарта. Моцартъ въ исторіи драматической музыки занимаетъ положеніе особенное, даже совершенно своеобразное. Оперы его дѣйствительно обнимаютъ,—по выраженію восторженнаго Улыбышева—всѣ извѣст-

---

денія о цѣломъ произведеніи, останавливаются на разборѣ подробностей либретто и глумятся надъ нѣкоторыми неудачными стихами его. И сколько есть оперъ съ жалкими текстами, музыка которыхъ богата большими и серьезными красотами!

ные роды музыкальной драмы: Идоменео, Титъ и Cosi fan tutte представляютъ намъ восемнадцатое столѣтіе, оперу Seria и оперу Buffo, первую даже съ намеками на Глюка. Похищеніе изъ Сераля и Волшебная флейта служатъ основаніемъ самостоятельной нѣмецкой школы; Фигаро и Донъ-Жуанъ суть оперы всеобъемлющія, получившія одинаковое значеніе, для французской, итальянской и нѣмецкой оперы.

Какъ универсальный наслѣдникъ всего достигнутаго до него въ искусствѣ, Моцартъ едва-ли менѣе великъ въ церковной и инструментальной музыкѣ, хотя тутъ мы не можемъ имѣть притязаній, особенно относительно первой, на одинаковое историческое его значеніе. Всѣ его мессы принадлежатъ ко времени, проведенному имъ въ Зальцбургѣ, къ семидесятымъ годамъ (1773—80), слѣдовательно до сочиненія Идоменео. Первыя (4) мессы такъ называемыя breves написаны въ серьезно-контрапунктическомъ стилѣ, только для двухъ скрипокъ и органа; изъ нихъ месса въ F, (1774) напоминаетъ Яну лучшіе образцы неаполитанской школы. Позднѣйшія, такъ называемыя messae solennes, съ полнымъ инструментальнымъ аккомпаниментомъ, содержатъ чудно-прекрасные моменты, полные чистоты и искренности истинно-религіозныхъ ощущеній; но большею частію недостаетъ въ нихъ равномѣрности въ стилѣ, выдержанности. Моцартъ самъ мало цѣнилъ ихъ; онъ писалъ ихъ при стѣснительныхъ условіяхъ и въ угоду легкому итальянскому вкусу Зальцбургскаго архіепископа, у котораго онъ тогда служилъ «придворнымъ и соборнымъ органистомъ» *). Изъ прочихъ церковныхъ сочиненій

*) Изъ торжественныхъ мессъ Моцарта заслуживаютъ полнаго вниманія музыкантовъ обѣ мессы въ C-dur, написанныя въ 1777 и 79 годахъ (послѣдняя съ трогательнымъ до слезъ Agnus для сопрано-соло), и достойныя болѣе частаго исполненія, съ выпускомъ развѣ одной только части (Dona). Но нынѣ не во что не ставятъ ни новѣйшую церковную музыку, ни даже реквіемъ; каѳедральныя капеллы уничтожаются, и вмѣсто Баха, Бетховена, Моцарта и др., мы слышимъ искусственное подражаніе пѣнію Палестрины или нехудожественному грегоріанскому. Мы полагаемъ, что союзъ церкви съ живымъ искусствомъ принося столько блага, не можетъ быть нарушенъ безъ дурныхъ послѣдствій. Даже серьезный изслѣдователь Винтерфельдъ (Gabrieli I) говоритъ: «Упадокъ духовнаго искусства начинается съ этого несчастнаго смѣшенія, въ которомъ его унижаютъ до чувственной страсти; но не менѣе того отъ сухой строгости, которою оно отказывается отъ истиннаго воодушевленія, отъ всей свѣжей жизни». Замѣчаніе Багге еще поразительнѣе, онъ говоритъ

Моцарта выдаются его вечерни (вечерніе псалмы, Vespern) и литаній, принадлежащія также семидесятымъ годамъ, искуссно контрапунктически написанный мотетъ «Misericordias Domini» (1781) и ангельски чистая хоровая молитва «Ave verum corpus», слушать которую слѣдовало бы не иначе, какъ на колѣняхъ (соч. 18 іюля 1791).

Геній Моцарта былъ достаточно всеобнимающій и глубокій, чтобы воспринимать необыкновеннымъ образомъ и быть великимъ также въ томъ, что отдалялось отъ его положительно-драматической натуры; но именно въ пору его наибольшаго творчества (1781—91) онъ не находилъ ни времени, ни покоя серьезно подумать о прозведеніяхъ для церкви. Такимъ образомъ объясняется поспѣшное сочиненіе его такъ называемой ораторіи «Davida de penitente» («Cantata a due soprani e tenore con cori» 1785) изъ частей прежнихъ мессъ, съ добавленіемъ нѣсколькихъ піесъ для соло. Лишь тогда, когда онъ чувствовалъ приближеніе смерти, собравшись съ духомъ, онъ опять обратился къ религіозному сочиненію, и набросалъ глубокое, потрясающее сочиненіе—свой *Реквіемъ*, высочайшее произведеніе, какое только новѣйшее искусство доставило богослуженію. Идеальная задача новѣйшей церковной музыки: субъективность личныхъ ощущеній и объективность общей вѣры, истину и идеальность выраженія соединить между собою, и чрезъ взаимодѣйствіе обоихъ элементовъ образовать одно самородное, музыкально-прекрасное и достойное церкви

что само католическое богослуженіе дошло тѣмъ же путемъ до своего великолѣпія и роскоши. «Поэтому нельзя упрекать художниковъ въ томъ, что они присоединились къ этому движенію, особенно до появленія стремленія противнаго этому развитію—стремленія, которое въ безпредѣльной роскоши и вліяніи на чувства, видѣло сомнительное явленіе и отклоненіе отъ первоначальной законности и всего ему соотвѣтствующаго». Въ наше время реакція не менѣе нападаетъ на произведенія живописи и пластики: мадоннъ Рафаэля называютъ нецерковными и вообще просто отрицаютъ идею о прекрасномъ въ религіозномъ искусствѣ, тогда какъ архитектура, какъ единственно возвышенное искусство, пользуется всѣми правами и орнаментовка въ ней имѣетъ полную свободу. Это тотъ-же современный матеріализмъ, который распространяется и въ другихъ отрасляхъ музыкальнаго искусства; но здѣсь онъ несвѣдующему представляется замаскированнымъ. По отношенію къ Моцарту, намъ извѣстна его духовная исповѣдь, которая доказываетъ его сердечную привязанность къ церкви и едва-ли кто нибудь рѣшится увѣрить насъ, что его дарованія уступали его волѣ въ этомъ родѣ творчества.

цѣлое, все это, кажется намъ, достигнуто въ наибольшемъ совершенствѣ въ Реквіемѣ Моцарта. Его величественный, хорополифоническій характеръ, при великолѣпныхъ соло-квартетахъ, Tuba mirum, Recordare и Benedictus, выступаетъ еще болѣе поразительно и трогательно. Извѣстно, что Моцартъ, когда онъ еще писалъ Волшебную флейту, не могъ во всѣхъ частяхъ одинаково заниматься заданнымъ ему незнакомцемъ Реквіемомъ (такъ Рафаель непостоянно трудился надъ картиною Преображенія *), но имѣя смерть передъ глазами, онъ долженъ былъ спѣшить къ заключенію. Ученикъ его Зюсмейеръ, тотъ самый, который участвовалъ въ сочиненіи Тита, дополнилъ по указаніямъ автора и оставшимся эскизамъ то, чего недоставало въ инструментовкѣ и въ трехъ послѣднихъ номерахъ (Sanctus, Benedictus, Agnus). Зюсмейеръ утверждалъ, что онъ ихъ вновь сочинилъ; но «развѣ только за исключеніемъ Sanctus, во всемъ существенномъ мы имѣемъ Реквіемъ въ томъ видѣ, въ какомъ Моцартъ отчасти его закончилъ, а отчасти желалъ кончить» (Рохлицъ). Послѣ Реквіема, который Моцартъ написалъ для самого себя, онъ навѣрное создалъ бы еще нѣсколько великолѣпныхъ произведеній для церкви, и можетъ быть посвятилъ бы себя преимущественно церковной музыкѣ, такъ какъ онъ уже достигъ высшаго во всѣхъ прочихъ отрасляхъ творчества. Къ тому не только побудило бы его новое званіе капельмейстера при соборѣ Св. Стефана: этого справедливо заставляли ожидать, все болѣе и болѣе возвышающіяся къ чистой идеальности произведенія послѣднихъ шести мѣсяцевъ его жизни: Титъ, Волшебная флейта, Реквіемъ. Наконецъ это предположеніе можно выводить изъ грустныхъ прощальныхъ словъ Моцарта: «Мнѣ приходится умереть теперь,

*) Часто Моцартъ былъ сравниваемъ съ Рафаэлемъ, и сравненіе это проведено было до самыхъ частностей. Послѣдній былъ Альберти: «Raphael und Mozart. Eine Parallele. Stettin 1856. Но также удачно сравненіе Бетховена съ Мих. Анжело. Достаточно прочесть Гримма «Charakteristik des Michel Angelo», представляя себѣ при этомъ Бетховена. «Живя всецѣло въ своихъ идеальныхъ мышленіяхъ, углубленный въ себя и въ высшее искусство, онъ загадоченъ своимъ современникамъ и часто ими не понятъ (какъ Бетховенъ послѣдняго времени), въ высшей степени самосознательный, самодовольный, почти безъ потребностей живетъ онъ одиноко, доброжелательно, но отстраняясь, молчаливо, въ рѣдкихъ своихъ замѣчаніяхъ, часто глумлясь саркастически, безостановочно трудясь, идя по собственному пути, изобрѣтатель во всѣхъ произведеніяхъ, которыя замышляетъ».

когда я могъ бы жить спокойно! Оставить искусство тогда, когда я свободенъ отъ рабства моды! Не связанный болѣе спекулянтами (Шиканедеръ!), я могъ бы слѣдить за побужденіемъ моихъ чувствъ, и могъ бы писать свободно и независимо то, что внушаетъ мнѣ сердце»!

Моцартъ, умирая, все еще былъ занятъ своимъ Реквіемомъ. Онъ умеръ 5 Декабря 1791, на тридцать седьмомъ году своей жизни, артистически-безпокойной съ самаго ранняго дѣтства. Ровно пятьдесятъ лѣтъ по смерти его, 4 сентября 1842, въ Зальцбургѣ была воздвигнута въ его честь бронзовая статуя (Шванталера); лишь недавно сооруженный аллегорическій памятникъ (плачущая муза кладетъ въ собраніе другихъ партитуръ, партитуру Реквіема) указываетъ на предполагаемую его гробницу.

Среди многочисленныхъ инструментальныхъ произведеній Моцарта, нѣкоторыя, особенно, юношескія или случайныя работы, имѣютъ незначительное достоинство; другія же можно назвать замѣчательными лишь въ отдѣльныхъ частяхъ (наиболѣе въ Andante или Adagio). Конечно, мы подразумѣваемъ здѣсь, кромѣ многочисленныхъ симфоній, написанныхъ въ 1784 г., преимущественно сонаты для фортепьяно, которымъ часто приводилось служить основаніемъ при сравненіи его съ Бетховеномъ, не смотря на прямое свидѣтельство самого Моцарта: «Кто обо мнѣ судитъ по такимъ пустякамъ, тотъ безсовѣстенъ!» и на слова его отца: «Неужели вы станете судить о немъ по его фортепіаннымъ сонатамъ, которыя онъ написалъ въ дѣтствѣ?» Всѣ онѣ, равно какъ и мессы, менѣе удачны, особенно, въ заключительныхъ частяхъ. Наравнѣ съ прочими произведеніями его стоитъ развѣ только богато и старательно разработанная «Фантазія и соната» (1785 и 84); къ этому сочиненію приближаются еще пять или шесть сонатъ (двѣ въ D-dur, двѣ въ F-dur и въ A съ варіаціями). Въ прочихъ много «старинной музыки»; по мнѣнію строгихъ критиковъ онѣ содержатъ «свойственную имъ смѣсь самыхъ геніальныхъ идей съ обще-музыкальными мѣстами, глубочайшихъ чувствъ — съ плоскою шутливостью, безподобнаго искусства — съ небрежною работою». Зрѣлость его искусства проявляется въ камерной музыкѣ Моцарта: квартеты (6), посвященные Гайдну, болѣе блестящіе, патетичные квинтеты, великолѣпный и для средствъ своихъ даже слишкомъ величественный фортепьянный квар-

тетъ въ G-moll, который, совершенно на перекоръ обыкновенію Моцарта, имъ самимъ арранжированъ для скрипичнаго квинтета и пр. Изъ маленькихъ оркестровыхъ сочиненій замѣчательны: прелестныя тонко-отдѣланныя серенады для духовыхъ инструментовъ (Harmonie-Musik); другія же, къ которымъ слѣдуетъ причислить большую часть скрипичныхъ сонатъ, написаны были по случайному побужденію, часто по услужливости занятаго другими работами автора къ ученикамъ и знакомымъ. Ни одинъ великій художникъ, кромѣ, быть можетъ Ф. Шуберта, не обладалъ столь легкимъ и обильнымъ даромъ творчества, какъ Моцартъ, собственноручный каталогъ котораго указываетъ, въ послѣдніе годы его жизни, среднимъ числомъ, по три сочиненія въ мѣсяцъ *).

Лучшія изъ его симфоній суть: въ Es-dur, G-moll и C-dur съ фугою, написанныя имъ одна за другой въ полтора мѣсяца лѣтомъ 1788 г. Названіе «Schwanengesang» (лебединая пѣснь), данное симфоніи въ Es-dur, могло бы, независимо отъ собственнаго значенія слова, охарактеризовать лишь созерцательное спокойствіе, элегическій тонъ Andante. Напротивъ того, обѣ части Аллегро имѣютъ характеръ юношески веселый, сильно стремительный; а какъ свѣтелъ и веселъ менуетъ съ нѣжнымъ тріо! Во всемъ сочиненіи нельзя замѣтить элегическаго осенняго чувства, въ немъ скорѣе спокойное настроеніе лѣтняго вечера, которое съ блаженнымъ довольствомъ собираетъ въ себѣ впечатлѣнія дня, и изливаетъ прожитое въ пѣніи. Міръ страстей, который мы предчувствовали уже въ своевольномъ финалѣ, особенно въ прекращеніи музыкальной плавности, въ отрывчатомъ заключеніи, совсѣмъ не свойственномъ Моцарту, находимъ мы въ большой симфоніи въ G-moll. «Отъ слабаго вопля,

---

*) Янъ говоритъ: (въ біографіи Моцарта IV) «Непостижимо было бы, какъ могли появиться въ такое короткое время совершенно различныя произведенія, полныя столь богатаго и замѣчательнаго содержанія, столь глубокаго пониманія, столь великой прелести, если бы мы не должны были считать это новымъ доказательствомъ того, что душа художника работаетъ постоянно и создаетъ при разнообразнѣйшемъ вліяніи жизни, таинственно и безпрерывно собираетъ нити, изъ которыхъ выплетаетъ художественное произведеніе». Эта прекрасная характеристика, извлеченная изъ собственныхъ словъ Моцарта, не подходитъ ни къ кому такъ, какъ именно къ нему, легкость творчества котораго—по обыкновеннымъ понятіямъ—(напр. по отношенію къ сочиненію увертюры къ оперѣ Донъ-Жуанъ (въ одну ночь) часто казалась какъ-бы только легкомысліемъ.

горе, постоянно увеличиваясь, возрастаетъ до дикой страсти, которая стремится его заглушить» (Янъ). Эта, «наиболѣе страстная изъ всѣхъ симфоній Моцарта», конечно далека отъ сильнаго паѳоса Бетховена; наши глубокіе знатоки находятъ ее слишкомъ скромною и кроткою, но она именно выказываетъ свойственное Моцарту величіе, его удивительно-вѣрное и чистое эстетическое чувство, и изящно соразмѣренное изображеніе сильной страсти. Объ Andante, напоминающемъ картинную арію изъ Волшебной Флейты, замѣтилъ молодой Ф. Шубертъ: «въ немъ слышно пѣніе ангеловъ».

«Божественная» симфонія въ C-dur (Jupiter-Symphonie), съ фугированнымъ финаломъ, изображаетъ побѣду послѣ боя. Земной страхъ побѣжденъ, всюду вожделѣнный миръ, блескъ и величіе; это апоѳеозъ самого художника, побѣдоносное чело котораго сіяетъ безсмертіемъ. Съ художественною прозорливостью, подобно тому, какъ въ увертюрѣ къ Волшебной Флейтѣ, избралъ Моцартъ для высшаго выраженія идеальнаго, наиболѣе идеальную и безплотную форму фуги; здѣсь, какъ и тамъ, «истинное торжество искусства въ приведеніи строжайшей законности и свободнѣйшей творческой силы къ совершенной ясности и прелести» (Янъ). Очевидно эти три великолѣпныя произведенія, созданныя одно вскорѣ за другимъ и съ постоянно возрастающимъ воодушевленіемъ, находятся въ глубокой внутренней связи; между собою они образуютъ одно трилогическое сочиненіе, которое услышать въ ихъ генетической зависимости доставило бы безконечно высокое наслажденіе. Три наибольшія симфоніи Моцарта: первая—характера лирическаго, вторая—трагико-патетичнаго, и третья—этическаго, соотвѣтствуютъ его тремъ большимъ операмъ: Фигаро, Донъ-Жуану и Волшебной Флейтѣ, или, какъ инструментально-соотвѣтствующія картины—увертюрамъ этихъ оперъ.

По большему совершенству и глубинѣ гораздо болѣе замѣчательны, чѣмъ многія части прочихъ его симфоній (всего 30, въ числѣ коихъ слѣдуетъ упомянуть о симфоніи въ трехъ частяхъ, въ D-dur, въ веселомъ характерѣ), фортепьянные концерты Моцарта, которые онъ писалъ для собственнаго исполненія и потому съ полнымъ стараніемъ. Онъ придалъ концерту,—по его словамъ, болѣе высокому относительно нѣжности выраженія, чѣмъ симфонія, высшая относительно великаго,—величественный симфоническій характеръ (усовершенствованный Бет-

ховеномъ), вслѣдствіи чего фортепьянная игра у него вмѣстѣ съ игрою оркестра, постоянно мѣняющимися, образуетъ одно прелестное, возможно оживленное, цѣлое. Гофманъ, который признавался «въ своемъ истинномъ отвращеніи отъ всѣхъ собственно—фортепьянныхъ концертовъ», называетъ концерты Моцарта и Бетховена «не столько концертами, сколько симфоніями съ обязательнымъ фортепьяно (obligato)».

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ.

Высшее развитіе инструментальной музыки и пѣсни (романса). Бетховенъ и Шубертъ.

Усовершенствователемъ инструментальной музыки, посвящающимъ ей свои лучшія и высшія силы, является **Людвигъ ванъ Бетховенъ,** послѣдній великій художникъ этого мощно-образовательнаго «классическаго» времени, родившійся 17-го Декабря 1770 въ Боннѣ, гдѣ отецъ его былъ теноромъ въ капеллѣ курфюрста *). Одиннадцати лѣтъ отъ роду, онъ

*) Сначала слѣдуетъ назвать сочиненія тѣхъ авторовъ, которые лично близки были Бетховену. Воспоминанія изъ его жизни въ Боннѣ и въ первое время въ Вѣнѣ и интересныя письма Бетховена изъ позднѣйшаго времени, содержитъ маленькое сочиненіе: Biographische Notizen über L. v. Beethoven, von Dr. Wegeler u. Ferd. Ries. Coblenz 1838. Упрекъ въ нескромности, высказанной относительно этого сочиненія, можетъ касаться только второго автора ея, Ф. Рисъ. Этотъ бывшій ученикъ Бетховена служилъ ему въ Лондонѣ только въ качествѣ денежнаго комиссіонера, тогда какъ въ письмахъ къ Вегелеру, своему другу дѣтства, онъ изливаетъ всю душу свою. Полная біографія *Шиндлера*, лучшаго друга Бетховена отъ 1814—1827 года: «Biographie von L. v. Beethoven etc.» Münster 1840, 3 Aufl. 2 B. 1860. Въ сущности это—сочиненіе достовѣрное «не разукрашенное, чего и не требуетъ самое дѣло», оно не притязаетъ на высшее эстетически-критическое значеніе. Самъ Бетховенъ часто высказывалъ желаніе имѣть біографомъ своимъ Рохлица; вмѣсто его появился Шиндлеръ, когда Рохлицъ отказался отъ этого труда по причинѣ болѣзни. *В. Ленцъ* «Beethoven et ses trois styles» (2 v. St. Pétersbourg 1852) и «Beethoven, eine Kunststudie» (2 B. Cassel 1855). Къ этому удивительно поэтическому, картинно-написанному труду, благоразумная критика отнеслась отрицательно. «Онъ одинаково слабъ какъ біографъ и какъ критикъ, стиль его растянутъ и безсиленъ, его изображеніямъ недостаетъ одинаково логической и

издалъ первыя свои сочиненія: девять варіацій на маршъ, три сонаты для фортепьяно и нѣсколько пѣсенъ. Гораздо рѣшительнѣе высказывалось уже тогда свойственное ему и позже влеченіе къ свободной фантазіи на фортепьяно. Когда зимою 1786 г. онъ пріѣзжалъ въ Вѣну, и фантазировалъ (игралъ) передъ Моцартомъ на данную тему, то Моцартъ воскликнулъ: «Обратите вниманіе на него; онъ со временемъ заставитъ весь свѣтъ говорить о себѣ». Для дальнѣйшаго своего развитія, на 22 году своей жизни (1792), Бетховенъ, при помощи курфюрста, поѣхалъ въ Вѣну, гдѣ послѣ Гайдна, который для усерднаго ученика былъ слишкомъ медленнымъ и снисходительнымъ, ученый теоретикъ и контрапунктистъ Альбрехтсбергеръ сталъ его учителемъ по теоріи сочиненія. Тетради съ его упражненіями, съ отличными примѣчаніями противъ «господъ филистеровъ», издалъ Зейфридъ, также ученикъ Альбрехтсбергера и близкій другъ Бетховена, въ 1832 г., подъ заглавіемъ «Beethovens Studien im Generalbass etc.»; въ нихъ любопытно прибавленіе

хронологической связи. Первое изъ его сочиненій состоитъ большею частію изъ «Analyse des Sonates de piano», т. е. анализа фортепіанныхъ сонатъ, въ которомъ много говорится объ этихъ сочиненіяхъ, но дѣйствительнаго анализа не находится; мы упоминаемъ о немъ только изъ-за перечня сочиненій (Catalogue), которымъ заканчивается второй томъ (включенъ А. Марксомъ въ его сочиненіи о Бетховенѣ). *Улыбышевъ* «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs». (Paris u. Leipzig 1857, переводъ на нѣмецкое Бишофа. Leipzig 1859). Adolph Bernhard *Marks* «Ludw. v. Beethovens Leben u. Schaffen» (Berlin 1859). Это сочиненіе, въ которомъ авторъ отвѣчаетъ Ленцу на высказанныя имъ подозрѣнія, большинство коихъ не по достоинству оцѣнено было вслѣдствіе того, что не было обращено должнаго вниманія на то, что недостатки произошли отъ вынужденной полемической тенденціи сочиненія. Разумѣется Улыбышевъ такъ объятъ поклоненіемъ Моцарту, своему герою, что онъ считаетъ величайшій классическій періодъ творчества Бетховена законченнымъ (въ 1813) созданіемъ Andante A-dur'ной симфоніи, а позднѣйшія произведенія его признаетъ только отчасти и условно. Но то, что онъ высказываетъ о прежнихъ произведеніяхъ его, большею частью превосходно, лучше «безумной прозы» господина фонъ Ленцъ и широковѣщательныхъ рѣчей его порицателя Адольфа Бернгарда Марксъ. Послѣдняго двутомная книга «Ludwig von Beethovens Leben und Schaffen» (Berlin 1859) не отвѣчаетъ ни установившейся извѣстности автора ея, ни требованіямъ, которыя слѣдуетъ предъявить къ біографіи геніальнаго Бетховена, ни относительно критическаго разъясненія матеріала, ни по отношенію сжатости изложенія, ни относительно убѣжденной увѣренности эстетическаго сужденія. Второе изданіе «исправленное, переработанное и обогащенное авторомъ» (Berlin 1863) болѣе достойно нашего вниманія, но пріемъ изложенія, тѣмъ не менѣе, нами не можетъ быть одобренъ.

біографическихъ замѣчаній. Новѣйшія изслѣдованія этой книги, въ отношеніи къ существенно-главной части ея, признаютъ ее плутовскимъ обманомъ.—Въ 1795 г. появились первыя сочиненія Бетховена съ обозначеніемъ «opus»: три тріо op. 1, посвященныя князю Лихновскому и три фортепьянныя сонаты, посвященныя Іос. Гайдну. Чрезъ эти произведенія 25-ти лѣтній юноша сталъ уже первымъ изъ современныхъ композиторовъ. Сочиненія слѣдующихъ годовъ (сонаты, тріо, первые два концерта для фортепьяно, септетъ, первая симфонія) такъ упрочили славу Бетховена, что онъ въ Іюнѣ 1800 г. съ полнымъ удовольствіемъ могъ написать Вегелеру *): «Сочиненія мои мнѣ много приносятъ дохода и я могу сказать, что имѣю почти болѣе заказовъ, чѣмъ могу исполнить. Я имѣю также до шести и семи издателей для каждаго сочиненія и могу имѣть даже еще болѣе, если захочу; со мною не условливаются: я требую— и мнѣ платятъ».

Такъ какъ онъ тогда уже охотно «жилъ только въ своихъ нотахъ», то большое вліяніе на его художественную дѣятельность имѣло непринужденное, просвѣщающее и оживляющее знакомство съ извѣстнѣйшими и уважающими искусство семействами Вѣны. Князь Лихновскій (1794) даже принялъ его совершенно въ свой домъ и назначилъ ему, когда Бетховенъ захотѣлъ поставить себя совсѣмъ независимо, пенсію въ 600 гульденовъ въ годъ до какого нибудь положительнаго опредѣленія, а княгиня «охотно покрыла бы его стекляннымъ колпакомъ, чтобы охранить его отъ всякаго непріятнаго прикосновенія». Поэты и художники всегда съ наибольшею готовностію признаваемы благородными дамами; молодой Бехтовенъ былъ столь уважаемъ дамами высшаго круга, что, не обращая вниманія на санъ и сословіе, отважился нѣсколько лѣтъ думать о бракѣ съ молодою графинею Юліею Гуиччіарди. Она не должна была и не могла, по тогдашнимъ, еще болѣе исключительнымъ, сословнымъ предубѣжденіямъ, принадлежать ему и онъ сдержалъ свое слово, что никогда не будетъ любить другой—умеръ холостымъ, подобно Генделю. Памятникомъ этой идеально-чистой, платонической любви была фантазія-соната въ Cis-moll (op. 27 № 2), посвященная «Madamigella Giulietta di Guicciardi», по первой части своей, такъ называемая «Mondschein—

*) Другъ Бетховена временъ Бонны.

Sonate». (Соната при лунномъ свѣтѣ). «Какая жизнь безъ тебя!» суть роковыя слова, которымъ онъ предается съ покойной покорностію въ грустно-плачевномъ Адажіо и противъ которыхъ онъ опять начинаетъ бороться въ страстномъ Presto agitato, съ полной силой своей великой души. Обманутый прекраснѣйшею надеждою своей жизни, въ началѣ тридцатыхъ годовъ своихъ постепенно теряя слухъ, удалялся онъ все болѣе и болѣе отъ общества людей и углублялся въ самого себя *). Когда въ 1809 г. онъ хотѣлъ принять выгодное приглашеніе быть капельмейстеромъ короля Іеронима въ Касселѣ, высокіе покровители удержали его въ Вѣнѣ обезпеченіемъ за нимъ годовой ренты въ 4000 гульденовъ. Хотя сумма эта уже въ 1811 г. уменьшилась, вслѣдствіи плохихъ финансовыхъ

*) Въ 1800 г. уже онъ подробнѣе пишетъ Вегелеру о потерѣ слуха и о вліяніи, которое обстоятельство это имѣетъ на его жизнь. «Завистливый демонъ, здоровье мое, забросило дурной камень въ постель мою: слухъ мой уже три года все слабѣетъ... Могу сказать тебѣ, что провожу жизнь свою печально. Уже почти два года я избѣгаю общества, потому что мнѣ невозможно говорить людямъ: я глухъ. При другой профессіи переносить это было бы легче; для меня-же это состояніе ужасное; при томъ еще враги мои, а число ихъ не малое, что-бы они сказали! Чтобы тебѣ дать понятіе объ этой удивительной глухотѣ, я скажу тебѣ, что я вынужденъ—будучи въ театрѣ—наклоняться совсѣмъ къ оркестру, чтобы понять актера. Высокіе звуки инструментовъ, если я сижу немного отдаленно, я не слышу; при разговорѣ, весьма удивительно, есть люди, которые этого никогда не замѣчали; зная мою разсѣянность, принимаютъ ее за... Весьма часто я уже проклиналъ свое существованіе; Плутархъ привелъ меня къ самообладанію...» И въ этомъ письмѣ (1801), въ которомъ онъ говоритъ о милой, волшебной дѣвушкѣ, къ сожалѣнію принадлежащей другому сословію, онъ опять жалуется: «Ты не можешь повѣрить какъ пустынно, какъ печально течетъ моя жизнь, послѣдніе два года; слабый слухъ мой, какъ тѣнь, преслѣдуетъ меня всюду и я убѣгалъ отъ людей; я долженъ былъ казаться мизантропомъ, не будучи имъ вовсе... О, я бы обнялъ весь міръ, будь я свободенъ отъ этого недуга... Если-бъ не слабый слухъ мой, я давно-бы объѣздилъ весь міръ и я долженъ это сдѣлать!.. Я хочу съ судьбой въ бой вступить (ich will dem Schicksal in den Rachen greifen), совсѣмъ сгубить себя, всетаки, я не допущу». Даже въ своемъ духовномъ завѣщаніи, написанномъ имъ въ Хейлигенштадтѣ (близь Вѣны) въ 1802 году, онъ говоритъ почти исключительно о своемъ слабомъ слухѣ, который его, «родившагося съ огненнымъ, живымъ темпераментомъ, вполнѣ воспріимчивымъ къ развлеченіямъ въ обществѣ»; недугъ такъ преждевременно оторвавшій его отъ людей, принудившій его съ 28 лѣтъ сдѣлаться философомъ («это не легко, для артиста труднѣе чѣмъ для кого либо»). Только искусство удержало его отъ самоубійства. «Ахъ, мнѣ казалось невозможнымъ, разстаться съ жизнью, не довершивъ всего того, къ чему я чувствовалъ расположеніе».

обстоятельствъ Австріи, до одной пятой доли, Бетховенъ все-таки былъ этимъ избавленъ при быстро увеличивающейся глухотѣ его, отъ вдвойнѣ опаснаго положенія и въ художественной дѣятельности своей былъ совершенно предоставленъ самому себѣ. Съ 1816 г. почти совершенно лишившись внѣшняго слуха (äussern Tonsinns), онъ мыслилъ и создавалъ, подымаясь все выше и выше въ своихъ замыслахъ; онъ создавалъ безпрерывно, пока не освободила его смерть, 26 Марта 1827 г. отъ уединенія и скорби, которую въ концѣ его жизни причиняла ему его странная заботливость о неблагодарныхъ родственникахъ. «Plaudite amici, comedia finita est» были послѣднія его слова.

Личность Бетховена описываетъ Ф. Рохлицъ во второмъ изъ своихъ писемъ «о музыкѣ и музыкантахъ Вѣны», отъ 9 Іюля 1822 г. (Für Freunde der Tonkunst IV), слѣдующимъ образомъ: «Впечатлѣніе его стѣсняло бы меня, если бы я не былъ подготовленъ: не одичалая и небрежная наружность, не густые черные волосы, въ безпорядкѣ висѣвшіе вокругъ головы его, а общее его появленіе. Представьте себѣ мужчину лѣтъ пятидесяти, роста скорѣе малаго, чѣмъ средняго, но чрезвычайно сильнаго, крѣпкаго сложенія, съ особенно сильно развитыми костями, почти какъ у Фихте, но гораздо болѣе мускулистаго и съ болѣе полнымъ и круглымъ лицомъ; красный, здоровый цвѣтъ лица, безпокойные, сіяющіе, при пристальномъ взглядѣ, насквозь-проницающіе глаза; представьте себѣ человѣка то неподвижнаго, то быстро движущагося, выраженіе лица его, особенно глазъ, острыхъ и полныхъ жизни, представляло по временамъ смѣсь мгновенной перемѣны сердечнаго добродушія въ боязнь; въ его поступи — напряженность, безпокойное, заботливое прислушиваніе глухаго, который чувствуетъ весьма живо; онъ, то говоритъ весело и свободно, то погружается въ глубокое молчаніе, и при всемъ этомъ смотрящему на него постоянно слышится: это человѣкъ, который милліонамъ приноситъ только радость—чистую духовную радость».

Бронзовая статуя Бетховена (работы Хэнеля), воздвигнутая въ Боннѣ въ Августѣ 1845 г., утрачиваетъ нѣсколько въ пластичномъ своемъ впечатлѣніи отъ дурной драпировки; выраженіе лица также, подобно многимъ портретамъ Бетховена, слишкомъ старо и серьезно. Лучшее въ этомъ произведеніи— реліефы: фантазія, симфонія, духовная (церковная) музыка и драма. Сожалѣть нужно о томъ, что, по недостатку средствъ,

великолѣпная модель Шванталера (Бетховенъ и Аполлонъ съ лирою) не была исполнена. Всѣ непокрытые еще расходы по сооруженію этой статуи принялъ на себя энергичный Ф. Листъ, огорченный медленнымъ сборомъ пожертвованій.

Обыкновенно принимаютъ въ художественной жизни Бетховена три періода его преобразованія или развитія: періодъ Гайдна и Моцарта, 1795 до 1804 г., періодъ полной зрѣлости съ положительно-развитыми его особенностями 1804—1814, время упадка его силъ отъ 1814—1827. Твердыхъ же границъ по сочиненіямъ и годамъ установить нельзя и менѣе всего возможно говорить о трехъ опредѣленно-отдѣляющихся «стиляхъ». Вообще можно было бы оставить это подраздѣленіе и смотрѣть на первую, третью и девятую симфонію, какъ на характеристичныя произведенія этихъ трехъ періодовъ, если бы многія произведенія различныхъ періодовъ не имѣли совершенно сроднаго съ ними характера. Признаніе перваго періода кажется намъ особенно своевольнымъ и излишнимъ. Весьма естественно, что Бехтовенъ сначала подражалъ формамъ Гайдна и Моцарта, но по духу и выраженію является онъ тотчасъ же, съ самаго начала, совершенно другимъ художникомъ; это признавалъ самъ Гайднъ, когда онъ молодому композитору серьезно отсовѣтывалъ изданіе третьяго изъ трехъ тріо, ему посвященныхъ. Какими преимуществами отличаются уже первыя фортепьянныя сонаты Бетховена (въ числѣ которыхъ пришлось бы отнести къ первому періоду сонаты: Pathétique, въ As-dur съ варіаціями, большую въ B-dur op. 22, Cis-moll, D-moll op. 31 и другія) отъ наиболѣе совершенныхъ сонатъ Моцарта и кто призналъ-бы въ концертахъ для фортепьяно op. 15, 19 и 37, въ извѣстномъ септетѣ op. 20, во второй симфоніи и въ другихъ сочиненіяхъ, написанныхъ до 1804 г. «безусловное» подражаніе Моцарту!? Мы должны сознаться, что у Бетховена все пламеннѣе и богаче красками, полнѣе и шире развито, преимущественно же замѣчательнѣе по внутреннему содержанію и исполнено тѣмъ удивительно великимъ и свойственнымъ его величію паѳосомъ. Характеристична сама манера, съ которою Бетховенъ обращается съ наиформальнѣйшею изъ всѣхъ музыкальныхъ формъ, — съ варіаціею. Варіаціи, какъ мы ихъ находимъ въ сонатѣ As-dur и такъ называемой «Kreutzer-Sonate» (op. 47, со скрипкою)

и др. весьма далеки отъ исключительно формальной игры варіированныхъ Andante Гайдна и самого Моцарта; онѣ сохраняютъ основную мысль, но изображаютъ ее въ постоянно новомъ настроеніи души, такъ сказать въ новомъ свѣтѣ; онѣ повторяютъ и украшаютъ тему, которая, подобно выдающейся музыкальной сентенціи, должна произвести на чувство прочное впечатлѣніе. Музыкальнаго содержанія нигдѣ не предписываетъ ему форма, но идея, поэтичная мысль, которую онъ старается создать тональнымъ движеніемъ, дѣйствуетъ опредѣлительно на форму; она такъ сказать побуждаетъ ее высказываться. Такъ напримѣръ, поставилъ онъ на мѣсто менуэта (который онъ также оставилъ въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ) болѣе искусно и богато построенное «Scherzo»—собственно ему свойственную форму, которая приводитъ къ усовершенствованному выраженію противуположныхъ ощущеній легкаго юмора. «Вообще» говоритъ Грипенкерль (въ «das Musikfest oder die Beethovener») «этотъ художникъ отличается отъ всѣхъ прочихъ композиторовъ сильнымъ свойствомъ своего духа, которое есть основаніе всѣхъ прочихъ, — своимъ юморомъ, юморомъ въ томъ смыслѣ, какъ его изображалъ Шекспиръ и Жанъ-Поль. Эта сторона у него даже самая мощная; это—міръ, до сихъ поръ недостигнутый путемъ музыкальнымъ, Индія для такого генія, какъ Бетховенъ». Юморъ, безъ сомнѣнія, существенная черта къ высокой индивидуальности Бетховена; тѣмъ болѣе долженъ онъ быть разсматриваемъ, какъ признакъ его природы, духовно-превосходящій одну игру ощущеній и условленную форму изображеній,—что часто казалось дилеттантскому чувству недостаткомъ и достойнымъ порицанія. Единственно на этомъ юмористическомъ выставленіи контрастовъ основано то временное прерываніе гладкой, мелодичной плавности, то неожиданное появленіе непривычныхъ, какъ-бы мѣшающихъ элементовъ, причудливое прекращеніе и внезапное возвращеніе мыслей и все, что кромѣ этого у Бетховена находили угловатымъ и непонятнымъ. Музыкальная поэма Бетховена субъективно-страстна и не дозволяла стѣснять себя въ опредѣленно-ограниченный кругъ общихъ чувствъ; она всегда образуетъ — хотя въ быстрой перемѣнѣ ощущеній и стѣсняетъ для обыкновеннаго взора отдаленно-лежащія области и, повидимому упускаетъ даже внѣшне-правильныя формы,—одно гармонически-согласное цѣлое, въ которомъ главное не одиночный моментъ, а глубокая

внутренняя связь, воодушевляющая и проницающая все отдѣльное. И если бы мы даже и сказали себѣ иногда, что у Моцарта многое чище и совершеннѣе, то все же мы чувствуемъ, что Бетховенъ поражаетъ насъ болѣе глубоко и сильно; ощущеніе, охватывающее насъ послѣ слушанія музыки Бетховена, очищающее и облагораживающее, это—блаженное спокойствіе, которое тѣмъ болѣе полно удовлетворяетъ чувству, чѣмъ могущественнѣе и страстнѣе оно было возбуждено и взволновано. Въ этомъ смыслѣ мечтательная Беттина заставляетъ Бетховена писать къ Гёте: «Когда я открываю глаза свои, я вздыхаю, потому что все, что я вижу, противно моей религіи; я презираю свѣтъ, который не воображаетъ, что музыка есть откровеніе болѣе высокое, чѣмъ вся мудрость и философія: это — вино, которое одушевляетъ къ новымъ твореніямъ и я — Бахусъ, который выжимаетъ для человѣчества это прекрасное вино и опьяняетъ ихъ душу; протрезвившись, они замѣчаютъ, что уловили кое-что и уносятъ это съ собою. Я вовсе не боюсь за мою музыку; она все таки не можетъ имѣть злой участи: кому она дѣлается понятною, тотъ долженъ освободиться отъ всѣхъ печалей, которымъ подвержены другіе».

Въ этомъ высокомъ этическомъ смыслѣ, музыка Бетховена имѣетъ много общаго съ поэзіей Шиллера, между тѣмъ, какъ по своей свѣжести и прелести, она нѣкоторымъ образомъ соотвѣтствуетъ поэзіи Гёте. Мы дѣлаемъ это сравненіе не потому только, что блестящій періодъ творчества Бетховена совпадаетъ съ классическимъ періодомъ нѣмецкой поэзіи, представители котораго суть Гёте и Шиллеръ, но потому, что Бетховенъ на самомъ дѣлѣ первый композиторъ, который допускаетъ такое сравненіе и который въ своихъ произведеніяхъ (за исключеніемъ простой пѣсни) находится въ непосредственномъ живомъ соприкосновеніи съ духомъ современной поэзіи, возбудившимъ его самостоятельное творчество. Справедливо замѣчаетъ О. Янъ (Mozart, Th. II), что «прежде поэзія должна была выражаться и удовлетворять требованію, чтобы характеристика представляла наглядно индивидуальную жизнь, и потомъ уже это переходило въ область музыки». При этомъ Бетховенъ оставался художникомъ, творившимъ собственной мощью; не перекладывая поэта просто на музыку, какъ поступаютъ нѣкоторые нынѣшніе музыканты, онъ проявлялъ высшую силу тамъ, гдѣ, по выраженію Шиндлера, написанному имъ въ тетради маэстро, «слова

становились безсильны, потому что они дурные слуги божественнаго слова, выражаемаго музыкой». Такимъ образомъ и писатели древности, и Шекспиръ, Клопштокъ, Гёте и Шиллеръ были не поэтическими его образцами, но душевными друзьями и собесѣдниками, съ тѣхъ поръ какъ судьба заставила его чуждаться свѣта и людей *). Это сохранило его творческую фантазію свѣжею и дѣятельною, и спасло его отъ субъективной односторонности, въ которую временно впадалъ Шуманъ, музыкантъ, чувствовавшій наиболѣе поэтически.

Вышесказаннаго достаточно, чтобы понять, что для совершеннаго пониманія всего Бетховена мало обыкновеннаго чистомузыкальнаго образованія, а необходимо высшее, духовное, и сосредоточенность духа, которая достигается чтеніемъ великихъ нѣмецкихъ поэтовъ. Его богато и искусно разработанныя сонаты для фортепьяно имѣютъ глубокое значеніе; онѣ обрисовываютъ весь ходъ его художественнаго развитія. Какъ чудесны эти музыкальныя поэмы, заключающія въ себѣ, при совершенно ясныхъ формахъ, субъективное содержаніе, изображеніе высшей духовной жизни, душевную борьбу и побѣду и представляющія фантазіи слушателя не только картины общаго настроенія, но и совершенно опредѣленный ходъ духовнаго развитія. Многіе спрашивали, въ чемъ собственно заключается содержаніе: въ поэтической ли темѣ, или въ мотивѣ этихъ пьесъ. Многіе старались выразить словами и объяснить чувства, заключающіяся въ нихъ философскими размышленіями. Эти вопрошатели, по желанію которыхъ фабрицированы разные комментаріи (мы упомянемъ только Эльтерлейна: «Beethovens Clavier-Sonaten» и

---

*) Съ какимъ критическимъ разумѣніемъ Бетховенъ читалъ своихъ поэтовъ, доказываетъ его сужденіе о Клопштокѣ, и явствуетъ изъ бесѣдъ его съ Рохлицомъ, сообщенныя намъ въ 1822 г. «Со времени Карлсбадскаго лѣта (когда Бетховенъ познакомился лично съ Гёте въ 1811 году) я ежедневно читаю сочиненія Гёте—если я читаю вообще. Онъ убилъ во мнѣ интересъ къ Клопштоку. Вы удивляетесь? Улыбайтесь! Ахъ, развѣ тому, что я читалъ Клопштока! Я носился съ нимъ цѣлые годы; когда я ходилъ гулять и вообще. Конечно, не всегда я понималъ его. Онъ такъ скачетъ; онъ также всегда начинаетъ слишкомъ съ верховъ; всегда Maestoso Des dur! Не такъ-ли? Онъ все таки великій, подымаетъ душу. Гдѣ я его не понималъ, я угадывалъ его—приблизительно. Если-бъ онъ только не умиралъ безпрерывно! Это вѣдь неизбѣжно въ свое время. Но у него всегда все звучитъ хорошо. Но Гёте! у него все живетъ и мы съ нимъ оживаемъ. Поэтому и возможно по немъ сочинять». Но все таки Шекспиръ былъ его «poête de prédilection».

«Beethovens Symphonien nach ihrem idealen Gehalt erläutert». Leipzig 1856, 2 Aufl. Dresden 1858), принадлежатъ большею частью разсудительнымъ, мало музыкальнымъ людямъ, которые не находятъ въ искусствѣ полнаго удовлетворенія, но хотятъ, съ помощію прекрасныхъ словъ, сравненій и такъ называемыхъ идей, схватить сущность и духъ сочиненій Бетховена. Такъ хотѣли убѣдить самого Бетховена, когда предпринималось новое изданіе его сонатъ, «указать поэтическое содержаніе, мысль, лежащую въ основаніи многихъ изъ нихъ». Онъ отказался отъ этого, и только у немногихъ мы находимъ заглавіе или легко брошенное слово, указывающее на ихъ содержаніе. То время, когда онъ писалъ свои сонаты, сказалъ онъ Шиндлеру, было болѣе поэтично, потому подобныя объясненія были тогда излишними. Намъ, родившимся позднѣе, легко впасть въ объясненіе частностей и въ совершенно субъективныя комбинаціи и представлять уму неясно и двусмысленно то, что чувство воспринимаетъ съ ясностію *). Краснорѣчивыя, поэтическія описанія нравятся чувствительнымъ людямъ, но совершенная без-

---

*) Противъ своеобразнаго восхваленія «глубины содержанія», «высшаго художественнаго сознанія», какъ достоянія современнаго міросозерцанія, въ наше столь остроумное, но художественно-оскудѣвшее время, направлена въ философскомъ духѣ написанное разсужденіе Эд. Ганслика «О прекрасномъ въ музыкѣ» (Leipzig, 1857). Конечно, это порицаемое многими сочиненіе иногда слишкомъ далеко захватываетъ своими насмѣшками, обидчивость теоріи чувствъ, постоянно-поэтическіе замыслы, но вѣдь difficile est satiram non scribere. Гансликъ оспариваетъ обычное, преимущественно изъ сочиненій Бетховена выведенное положеніе,—что дѣло музыки изображать и возбуждать опредѣленныя чувства, и доказываетъ весьма тонкими разсужденіями, что подобно всякому другому искусству она ничего другого не должно изображать, кромѣ *истинно прекраснаго* (reine Schönheit), что форма и содержаніе составляютъ *одно* и что *фантазія* есть настоящій органъ прекраснаго. Вполнѣ справедливо онъ протестуетъ противъ увѣреній новѣйшихъ предсказателей и пояснителей, широковѣщательныхъ выходокъ «эстетическихъ мечтателей, имѣющихъ претензіи обучать музыканта, въ сущности излагающихъ ему свои наркотическія сновидѣнія (Opiumsträume)». Какъ возмущался еще старикъ Гёте, этой «охотой» за идеями! Въ своихъ разговорахъ съ Экерманомъ онъ говоритъ: «Приходятъ ко мнѣ и спрашиваютъ, какую идею я хотѣлъ воплотить въ Фаустѣ». Будто-бы я самъ это зналъ и могъ высказать. «Съ неба, черезъ землю, въ адъ» это было-бы нѣчто, но это не идея, а ходъ дѣйствія. — — Хорошо-бы вышло, если-бъ я столь богатую, пеструю жизнь, какъ это выведено мною въ Фаустѣ, захотѣлъ-бы нанизывать на тощую нить одной только идеи. — — Я того мнѣнія, что чѣмъ менѣе произведеніе для ума непонятно и неудобо-воспринимаемо (incommensurabler), тѣмъ лучше».

полезность ихъ доказывается тѣмъ, что именно толкователи Бетховена весьма замѣтно расходятся въ мнѣніяхъ при объясненіи одного и того же сочиненія. Задача описанія жизни Бетховена и его художественнаго развитія состоитъ въ томъ, чтобы обратить вниманіе на время происхожденія отдѣльныхъ твореній и вѣрно опредѣлить ихъ отношеніе къ жизни художника. «У Бетховена нигдѣ нѣтъ односторонности; онъ не ограничивается однимъ способомъ изображенія и не подчиняется одному настроенію духа.—И все-таки въ этомъ всеобъемлющемъ духѣ проявляется индивидуальность въ томъ, что онъ въ твореніяхъ своихъ выражалъ, большею частію, собственную свою жизнь. Онъ не исходилъ, подобно другимъ, отъ привычнаго, отвлеченно-задуманнаго состоянія души, или извнѣ принятой мысли, но слагалъ въ звучные образы свою душу, свою жизнь, свою судьбу—все равно, воодушевлялся ли идеаломъ (какъ въ героической симфоніи идеаломъ республиканскаго героя въ лицѣ Наполеона I), или, угнетенный злымъ рокомъ, боролся и достигалъ свѣтлой и радостной побѣды (какъ въ симфоніи C-moll), или предавался созерцанію природы (какъ въ пасторальной симфоніи). Всѣ идеи, за которыя онъ брался, прежде проникали его существо и, будучи имъ усвоены, являлись на свѣтъ. Оттого біографія, разсказанная самимъ композиторомъ, была бы лучшимъ комментаріемъ для его твореній» (F. Hand, Aestetik der Tonkunst II).

Что происхожденіе этихъ поэтическихъ разборовъ, сонатъ и симфоній Бетховена, подобно миражу показывающихъ предметы кверху ногами, чисто дилеттантское, подтверждается еще тѣмъ, что другія творенія Бетховена, менѣе доступныя массѣ дилеттантовъ и концертной публикѣ, какъ напримѣръ сонаты для скрипки, тріо, концерты и квартеты, не имѣютъ толкованій. Развѣ они не содержатъ въ себѣ поэтическихъ чувствъ, развѣ въ нихъ менѣе богатства мыслей? Соната, посвященная Крейцеру op. 47, тріо op. 70 и 97, квартеты посвященные Разумовскому op. 59—но не будемъ перечислять ихъ по одиночкѣ,—суть перлы камерной музыки, вѣрная оцѣнка и почитаніе которыхъ вездѣ и всегда свидѣтельствуемъ о чистотѣ вкуса. Въ небольшихъ сочиненіяхъ для духовыхъ инструментовъ: въ квинтетѣ op. 16, секстетѣ op. 71 въ серенадахъ op. 25 и 41, прелесть звуковъ и простое задушевное чувство берутъ верхъ надъ опредѣленнымъ характеристическимъ содер-

жаніемъ. Амбросъ назвалъ бы это—въ противуположность музыкѣ духа—музыкою случайнаго настроенія, на которой остановились, какъ онъ намъ хочетъ доказать (въ «Grenzen der Musik und Poesie») Гайднъ и Моцартъ. Концерты, пять для фортепьянъ (изъ нихъ важнѣйшіе въ C-moll и Es-dur) и одинъ для скрипки ор. 61, принадлежатъ къ наиболѣе зрѣлымъ и законченнымъ изъ твореній Бетховена. Они, какъ бы инструментальныя кантаты, стоятъ между сонатой и симфоніей, соединяя въ себѣ богатую духовную жизнь, праздничный блескъ и драматическое движеніе. Если Гофманъ отмѣчая ихъ симфоническій характеръ, называлъ концерты для фортепьяно «симфоніями съ фортепьяно-облигато», то не оттого, что они выходятъ изъ предѣловъ этого рода сочиненій, но для того, чтобы лучше опредѣлить величественность и богатство ихъ содержанія, въ противуположность обыкновеннымъ концертамъ виртуозовъ. Напротивъ, ихъ фортепьянная партія выдается съ такимъ блескомъ, что слѣдовало бы еще чаще исполнять ихъ для нашей публики, требующей виртуозности, только не слѣдуетъ вставлять, какъ это къ несчастію обыкновенно дѣлается, чужихъ кадансовъ, не соотвѣтствующихъ духу сочиненія. Вторымъ меньшимъ концертомъ для скрипки можно также назвать сонату, посвященную великому скрипачу Рудольфу Крейцеру ор. 47, болѣе выражающую переходъ отъ внутренняго къ внѣшнему («scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un concerto»); шестымъ концертомъ для фортепьяно можно назвать прелестную фантазію для фортепьяно съ оркестромъ и хоромъ, такъ величественно возрастающую къ концу (ор. 80); это художественное, полное божественной торжественности и притомъ столь радостно звучащее, общедоступное произведеніе, можно назвать единственнымъ, изъ сочиненій Бехтовена, прелестнымъ предшественникомъ 9-й симфоніи. Твореніе это, разработанное съ геніальной свободой, начинается фортепьянной партіей, къ которой присоединяются прелестнѣйшія варіаціи отдѣльныхъ оркестровыхъ голосовъ, какъ бы ревнующія другъ къ другу «милую, ласкающую мелодію». Послѣ того, какъ фортепьяно опять вступаетъ въ общую борьбу съ другими инструментами за отнятую у него тему, присоединяются еще отдѣльные мужскіе и женскіе голоса, потомъ весь хоръ, и наконецъ все вмѣстѣ, хоръ и оркестръ, сливаются въ ликущемъ прославленіи божественнаго искусства. Совершенно своеобразное со-

чиненіе «Grand concerto concertant» (op. 56 C-dur), представляетъ такъ называемый тройной концертъ для фортепьяно, скрипки и віолончели, который можно было бы также назвать концертнымъ тріо съ аккомпаниментомъ оркестра или Symphonie concertante.

Чтобы понять **симфоніи** Бетховена, эти наиблестящія произведенія новѣйшаго искусства, во всемъ ихъ величіи и красотѣ, надо разсмотрѣть не только жизнь и индивидуальность композитора, но и взять также во вниманіе время, въ которое онъ жилъ и дѣйствовалъ, всеобщее движеніе конца XVIII столѣтія, изъ котораго родились политическая свобода, философское мышленіе и разцвѣтъ музыки и поэзіи. Духъ такого замѣчательнаго времени долженъ былъ отразиться сильнымъ броженіемъ въ сочиненіяхъ такого художника, какъ Бетховенъ, возбудить, поджечь и воспламенить его всеобъемлющую фантазію къ великимъ твореніямъ. Тамъ, гдѣ Бетховенъ собираетъ силы оркестра, онъ хочетъ выразить не индивидуальный случай, или представить внѣшній ходъ какого нибудь происшествія, но чувства, заключающіяся въ событіи, глубоко затрогивающемъ душу всякаго, и останавливается притомъ на чертахъ, совпадающихъ съ его собственнымъ душевнымъ настроеніемъ. Какъ драмы Шиллера слѣдовали великимъ переворотамъ всеобщей исторіи народовъ, такъ и въ идеальномъ мірѣ выдаются симфоніи Бетховена, и не въ одной героической симфоніи возвышаются блестящіе и великіе моменты того времени и вспыхиваютъ, какъ зарница, надъ музыкальными картинами, роскошно сіяющими всѣми красками. Смѣшно было бы притомъ искать въ нихъ политическаго или демократическаго направленія, приписывать этимъ совершеннымъ художественнымъ твореніямъ, или, присочинять къ нимъ какую нибудь высокую символическую цѣль. Бетховенъ не былъ философомъ; онъ былъ, подобно Шиллеру, поэтомъ, одареннымъ философскимъ духомъ, индивидуализирующимъ общія идеи, которыя, какъ бы переродившись въ особомъ настроеніи его души, являются его собственными испытаніями и чувствами; прежде всего онъ былъ совершенный художникъ, который никогда не забывалъ, что творенія его должны имѣть прелесть сами по себѣ, независимо отъ посторонняго значенія. Точно такъ-же въ величественнѣйшемъ произведеніи новѣйшей монументальной живописи, въ смѣлыхъ историческихъ фрескахъ Каульбаха, при ихъ глубокомъ значеніи, является все-таки совершенно независимо великая сво-

бода искусства, такъ что всякій, даже незнающій исторіи, смотритъ на нихъ съ глубокимъ участіемъ и удивленіемъ. Скажемъ короче: что философъ извлекаетъ изъ произведенія, какъ *идею*, то творящій художникъ называетъ *идеаломъ;* и высшее пониманіе его зависитъ просто отъ большей или меньшей геніальности смотрящаго или слушающаго; все зависитъ отъ того, чтобы художественно думать и чувствовать. Оттого нелѣпо спрашивать, что̀ именно хотѣлъ выразить художникъ тѣмъ или другимъ произведеніемъ, точно также какъ нелѣпо совершенно отрицать его идеальное значеніе. «Бетховенъ выразилъ въ своихъ симфоніяхъ великія мысли (Lewes, Göthes Leben II), и для того, кто понялъ ихъ, восхитительныя мелодіи его получаютъ новую прелесть; но если мелодіи не заключаютъ въ себѣ очарованія, если онѣ не пробуждаютъ въ душѣ истиннаго восторга, то, какъ ни будь глубоко ихъ значеніе, онѣ прозвучатъ, не будучи замѣчены, потому что главное условіе музыки состоитъ не въ томъ, чтобы она выражала великія мысли, но чтобы наполняла и волновала душу музыкальными чувствованіями». Такъ точно понималъ и судилъ Бетховенъ свой вѣкъ; о глубокихъ замыслахъ, направленіяхъ и отношеніяхъ не было тогда и помину. Правда, говорятъ, что тогда люди не были такъ умны, какъ теперь; они, какъ сообщаютъ намъ нѣкоторые наивные журнальные критики, не понимали даже чисто музыкальнаго значенія многихъ изъ его мастерскихъ твореній. Чтобы доказать противное, мы приведемъ сужденіе одного современника (Krause, Darstellungen aus der Geschichte der Musik, Göttingen 1827). «Бетховенъ, такъ сказать, захватилъ музыкальное искусство съ той точки, на которой его оставили Гайднъ и Моцартъ; онъ воспринялъ особенности этихъ великихъ композиторовъ, разработалъ ихъ далѣе, освѣтилъ и пополнилъ ихъ своимъ геніемъ. Особенно онъ подвинулъ на ступень далѣе полноголосную инструментальную музыку, даже на такую высоту, выше которой она не можетъ идти, если не будутъ найдены новые средства и открыты новыя области музыки. Одна изъ весьма важныхъ заслугъ его состоитъ уже въ томъ, что онъ далъ фортепьянной музыкѣ всю полноту и величіе, весь блескъ и силу, которыхъ она только можетъ достигнуть. Но заслуги его по части большой оркестровой музыки гораздо важнѣе. Его великія характерныя симфоніи, пасторальная и героическая, суть безсмертные памятники геніальности и ве-

личія, несуществовавшаго въ музыкѣ до него. Симфоніи Бетховена относятся къ инструментальной музыкѣ, какъ опера къ музыкѣ вообще. Въ этихъ единственныхъ художественныхъ произведеніяхъ, всѣ голоса проникнуты и воодушевлены однимъ великимъ событіемъ; каждый голосъ выражаетъ мысль соотвѣтственно своему характеру, и представляетъ ее въ тѣсномъ соединеніи съ другими голосами; ни одинъ голосъ не бываетъ похожъ на другой, но всѣ родственны между собою по духу и чувству, и всѣ дружно сливаются въ прекрасныхъ контрастахъ. Всѣ части—громадныя массы, а вмѣстѣ съ тѣмъ и маленькія группы, и всѣ отдѣльные голоса сливаются въ одно цѣлое, при совершенной независимости каждаго; они служатъ единству, чтобы черезъ него получить свое собственное высшее значеніе. Эти художественныя произведенія особенно отличаются прекраснымъ равновѣсіемъ струнныхъ и духовыхъ инструментовъ и мощнымъ, остроумнымъ, полнымъ значенія, употребленіемъ басовъ. Большое многоголосіе нисколько не мѣшаетъ ясности мыслей и пониманію цѣлаго; при должной полнотѣ оркестра и совершенствѣ исполненія, особенно относительно выраженія, слушатели, подготовленные продолжительнымъ изученіемъ музыки и слышавшіе великія музыкальныя творенія, поймутъ и эти самые богатыя и глубокомысленныя изъ произведеній, которыми только могла до сихъ поръ музыка надѣлить нашъ міръ. Но кромѣ того, эти величественныя произведенія поражаютъ и очаровываютъ даже менѣе развитаго любителя музыки, хотя онъ и не постигаетъ ихъ глубокой тайны».

Представить великаго человѣка въ борьбѣ съ судьбой, побѣждающаго всѣ враждебныя силы, восходящаго отъ стѣсненія къ свободѣ, отъ мрака съ свѣту—вотъ высокая и, можно сказать, трагическая основная мысль Бетховена, которую онъ наилучше выражаетъ и проводитъ въ героической симфоніи, въ симфоніяхъ въ C-moll, A-dur, и могущественнѣе всего въ девятой,—чрезъ всѣ области радости и горя, къ величію и ликованію. Замѣчательно то, что эти симфоніи (3, 5, 7, 9) въ которыхъ бушуетъ эта высокая мысль, наиболѣе славятся изъ прочихъ симфоній, общій характеръ которыхъ болѣе мягокъ, спокоенъ, радостенъ (2, 4, 6, 8 и 1); только 2-я въ Ре-мажоръ и пасторальная 6-я оспариваютъ у нихъ первенство, преимущественно, въ благосклонности женщинъ и большей части дилетантовъ.

Первая симфонія въ C-dur (1769, op. 21), посвященная благородному любителю искусства фанъ Свитенъ, расположеніемъ и характеромъ мало отличается отъ хорошей симфоніи Гайдна, фантазія котораго проявляется въ нѣкоторыхъ симфоніяхъ, напр. въ большой B-dur, еще сильнѣе. Здѣсь нѣтъ того сильнаго паѳоса и драматическаго подъема, которые характеризуютъ финалы другихъ симфоній *Бетховена*; но все таки признавать эту первую симфонію, которую К. М. фонъ Веберъ называетъ «свѣтлою, радостно-текущею», за слабѣйшее произведеніе, неосновательно.

Рядъ симфоній, которыя допускаютъ сравненіе между собою, открываетъ **вторая** симфонія въ D-dur (1800, op. 36). Слушая ее, невольно скажешь, что она прекраснѣе всѣхъ,—такъ чиста она и ровна, такъ законченна и характеристична во всѣхъ своихъ частяхъ; это—истинное возрожденіе Моцарта въ духѣ Бетховена. Это твореніе—идеальная картина того счастливѣйшаго времени жизни Бетховена, когда вѣра въ собственную силу, свѣжесть, желаніе наслаждаться молодостью, довѣрчивость первой любви, наполняли все существо его. Въ грустную минуту, не задолго до окончанія этого творенія, онъ, правда, признался своему другу Вегелеру, что «завистливые демоны» угрожаютъ его восходящей славѣ, но свѣтъ не долженъ еще знать объ этомъ; онъ даритъ ему ботатѣйшіе итоги внутреннихъ ощущеній, художественное произведеніе, въ которомъ идеалы и жизнь сливаются въ гармоническія созвучія. Вотъ Specimen interpretationis Улыбышева, который находитъ дышащее любовью Larghetto немного длиннымъ: «Elans guerriers et parade militaire splendide dans l'allegro; entretien prolongé avec une douce et charmante amie dans le larghetto; jeux folâtres commencés dans le scherzo et poursuivis avec un surcroît d'ardeur dans le finale» **).

Третья симфонія (Es-dur op. 55, 1804), которую самъ Бетховенъ назвалъ героической, предназначалась, по словамъ Риса, для прославленія «демократическаго генерала» Бонапарте, какъ республиканца освободителя, героя революціи; на заглавномъ листѣ партитуры самъ Бетховенъ написалъ «Bonaparte» и уже совсѣмъ внизу «Luigi van Beethoven». Въ такомъ видѣ сочиненіе это уже должно было отправиться въ Парижъ, когда Рисъ привезъ извѣстіе, что Бонапарте объявилъ себя Императоромъ. «И онъ не болѣе какъ обыкновенный человѣкъ!» воскликнулъ Бетховенъ, разорвалъ заглавный листъ, и бросилъ на землю партитуру, осыпая новаго тирана проклятіями. Только гораздо позднѣе появилось это твореніе (неизмѣненнымъ; только Улыбышевъ думаетъ, что прибавленъ погребальный маршъ!), подъ заглавіемъ: Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo, посвященная князю Лобковицъ. Можетъ ли быть какое нибудь сомнѣніе въ томъ, что Бетховенъ хотѣлъ здѣсь выразить? Конечно, ничто иное, какъ идеальнаго героя, великаго освободителя, какимъ ему представлялся Наполеонъ Бонапарте; вообще геройство, съ его веселой жаждой борьбы, съ мужественнымъ горемъ, съ славой, преодолѣвающей смерть, оставшееся вѣчнымъ въ памяти потомства. Загадоч-

*) Весьма характерно что Бетховенъ, для послѣдней девятой своей симфоніи—въ прямой противуположности по этой второй симфоніи—избралъ самую грустную, мрачно-серьезную тональность d-moll.

**) Воинственный полетъ и роскошный военный парадъ въ Allegro; продолжительная бесѣда съ нѣжной и прелестной подругой въ Larghetto; шаловливыя игры, сначала въ Scherzo, продолжающіяся съ возростающей стремительностію въ финалѣ.

нымъ, въ идеальной связи цѣлаго, можетъ показаться не эпизодическое Andante послѣдней части, но скорѣе скерцо, въ которомъ старались находить то появленіе духовъ, то лагерное веселье или пляску мертвецовъ. Намъ кажется, что и эту часть должно понимать болѣе чувствомъ, чѣмъ посредствомъ толкованій; она должна настроить къ новому веселью подавленный духъ (манящіе рога въ тріо) и привести насъ къ ликованію побѣды и празднику мира.

Рихардъ Вагнеръ, въ своей подробной программѣ къ героической симфоніи, отклонился настолько отъ значенія, выраженнаго въ названіи и заглавіи творенія, что безъ церемоніи принимаетъ слово «героическая» въ обширнѣйшемъ смыслѣ, и на мѣсто героя, ставитъ «всего человѣка». «Главная побудительная стремительность» первой части, по его мнѣнію, есть разнообразно проявляющаяся дѣятельная сила; во второй части онъ видитъ «глубоко и сильно страждущаго» человѣка, а въ третьей человѣка «веселаго, дѣятельнаго». «Обѣ эти стороны онъ соединяетъ въ четвертой части, чтобы представить полнаго, гармонически согласнаго съ самимъ собой человѣка. Эта заключительная часть— картина, соотвѣтствующая первой части, объясняющая ее,—изображеніе силы, соединенной съ любовью, въ которой все человѣчество, ликуя, свидѣтельствуетъ о своемъ божественномъ происхожденіи». «Только на музыкальномъ языкѣ композитора», прибавляетъ Вагнеръ, «открывается то невыразимое, на что слова могутъ только робко намекать.» Справедливо замѣчаетъ Марксъ, что Вагнеру, вмѣсто изображенія цѣлой жизни, угодно было дать только экстрактъ мысли, и нехудожественно перевести художественное содержаніе. Превосходно, но въ противоположность тому, Марксъ самъ даетъ намъ совершенно поверхностное объясненіе: изображеніе сраженія (это Бетховенъ представилъ въ симфоніи «побѣда Веллингтона или сраженіе при Витторіи ор. 91), переходъ чрезъ поле битвы, лагерное веселье, сборы и возвращеніе на милую родину къ празднествамъ и радостямъ мира. Это, конечно, была бы «образцовая военная симфонія», но не героическая. «Въ душѣ его родилась мысль не характерной картины или портрета человѣка Бонапарте и его сраженій, а идеальная картина въ чисто греческомъ смыслѣ.» Такъ говоритъ самъ Марксъ въ началѣ своего длиннаго разсужденія; но онъ потерялъ свою главную мысль въ мелкихъ частностяхъ и въ послѣдующихъ словахъ: «это вышла даже не иконоподобная картина героя, но полная драма жизни, которую онъ возжегъ въ себѣ и вокругъ себя»—отъ ней удаляется, впадая въ безпочвенныя сужденія. — Общее объясненіе, что Бетховенъ хотѣлъ выразить жизнь, смерть и безсмертіе, имѣетъ нѣкоторымъ основаніемъ то, что первую концепцію сочиненія можно отнести приблизительно въ 1798 году, а исполненіе его относится ко времени, незадолго до котораго Бетховенъ написалъ духовное завѣщаніе, предчувствуя приближеніе смерти. Не имѣетъ ли безподобный погребальный маршъ, про который Вагнеръ говоритъ, что это «предсказаніе», облеченное въ музыкальное платье, на которое уже указывало безпокойное движеніе первой части, — не имѣетъ ли этотъ маршъ вдвойнѣ глубокаго значенія?

Четвертая симфонія B-dur (ор. 60, 1806) принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя не побуждаютъ слушателя искать въ нихъ особой идеи или опредѣленнаго содержанія, но, заключаетъ, какъ сказалъ бы Улыбышевъ, программу въ самой себѣ. Общая основная мысль Бетховенскихъ симфоній—борьба и побѣда—живетъ и въ этой симфоніи; но уже съ самаго начала она выражается и выдерживается до конца веселѣе и съ большой увѣренностію въ

побѣдѣ. Въ сравненіи съ почти эпически-широко развитой героической симфоніей, эта симфонія, названная самимъ сочинителемъ большою, особенно энергически сосредоточена въ обѣихъ частяхъ *аллегро*; ни одна изъ прочихъ симфоній не движется такъ стремительно впередъ и къ концу. Шиндлеръ, который такъ рѣдко говоритъ о сочиненіяхъ Бетховена, называетъ ее самой закругленной. Очень характеристично, въ противоположность почти стереотипнымъ введеніямъ Гайдна и его послѣдователей—величественное, патетическое адажіо, предшествующее этой симфоніи: кончаются раскаты грома, воздухъ становится прозраченъ и свѣжъ. Здѣсь композиторъ еще не хотѣлъ допустить выразиться своему душевному страданію и дать ему развиться. Съ яркимъ весельемъ битвы, съ закаленной силой, стремительно вступаетъ мужественное аллегро—превосходная піеса по своему ритмическому движенію, «подчиняющая себѣ сердца слушателей своей отрадной бодростью».«Чувствительность приличная женщинамъ; изъ мужественнаго ума должна вытекать огненная музыка»—заставляетъ Беттина говорить Бетховена; и это слѣдовало бы сказать необъяснимо-влюбленному въ Бетховена Улыбышеву, который не въ одномъ только адажіо видитъ счастье и горе любви. Но Улыбышевъ справедливо ставитъ эту симфонію на ряду со второй; она также живая картина счастливаго времени, но только колоритъ цѣлаго въ ней нѣсколько мрачнѣе и сильнѣе, и легкія тѣни напоминаютъ, отъ времени до времени, о непрочности земнаго счастья.

Пятая симфонія, въ C-moll (1807 op. 67), занимающая середину въ ряду прочихъ, справедливо слыветъ самымъ законченнымъ инструментальнымъ произведеніемъ Бетховена и, стало быть, вообще лучшей изъ его симфоній. Это настоящая музыкальная трагедія, которая приводитъ къ мощной развязкѣ главную мысль жизни Бетховена: борьбу съ судьбой. «Такъ судьба стучится къ намъ въ дверь»—сказалъ самъ Бетховенъ о темѣ аллегро. Пусть стучится отвѣчаетъ герой, черезъ мракъ и ужасы смерти идущій на встрѣчу къ безсмертію. Какъ относительно лучшее, мы приводимъ знаменитое описаніе Гофмана (Phantasiestücke in Callot's Manier I), правда, нѣсколько растянутое, но, сокративъ его, мы измѣнили бы его характеръ. Сдѣлавъ сравненіе Бетховена съ Гайдномъ и Моцартомъ и выставивъ противъ «всеизмѣряющихъ критиковъ-эстетиковъ» полноту содержанія, обдуманность, глубокое внутреннее единство инструментальныхъ его произведеній, онъ продолжаетъ: «Какое твореніе можетъ доказать это, въ высшей степени, если не безпредѣльно прекрасная, глубокомысленная симфонія въ C-moll? Съ какою постоянно возростающей силой, нетерпящей сопротивленія, это удивительное твореніе увлекаетъ слушателя въ волшебную область безконечности! Ничего нѣтъ проще главной мысли аллегро, изъ двухъ тактовъ, которое появляется унисономъ и даже неопредѣляетъ лада.—Грудь хочетъ разорваться, разразиться пронзительными звуками отчаянія, въ предчувствіи чего-то ужаснаго, грозящаго уничтоженіемъ, но вотъ проходитъ свѣтлый блестящій образъ и освѣщаетъ глубокій страшный мракъ ночи (прелестная тема G-dur, которую мы въ первый разъ слышимъ на Corno in Es). Какъ проста, скажемъ мы опять, тема, которую композиторъ положилъ въ основаніе всего сочиненія, но какъ чудесно примыкаютъ къ ней всѣ вводныя и придаточныя предложенія, своими ритмическими отношеніями, чтобы все болѣе и болѣе развить характеръ аллегро, на который только намекнула главная тема. Всѣ предложенія кратки, состоятъ только

изъ двухъ-трехъ тактовъ, при чемъ еще дѣлятся и распредѣляются безпрестанно между духовыми и струнными инструментами. Можно бы подумать, что изъ такихъ элементовъ выйдетъ нѣчто раздробленное, несвязное: но именно это устройство цѣлаго, такъ-же какъ и постоянныя повторенія предложеній одного за другимъ и отдѣльныхъ аккордовъ, доводятъ слушателя до невыразимой тоски.—Но не наполняетъ ли нашу душу надеждой и утѣшеніемъ голосъ, звучащій какъ бы свыше, милая тема Andante con moto, As-dur (начинающаяся одними альтами и віолончелями)? Но и здѣсь страхъ, пугавшій и потрясавшій душу въ аллегро, прорывается, угрожая каждую минуту, какъ молнія сквозь тучу, въ которой она исчезла и отъ его ударовъ бѣгутъ свѣтлые образы, насъ окружавшіе.—Но что сказать мнѣ о менуэтѣ (скерцо)? Послушайте своеобразныя модуляціи, заключенія въ доминантъ-аккордѣ (въ мажорѣ), превращаемомъ чрезъ басъ въ минорную тонику слѣдующей темы; послушайте наконецъ самую тему, постоянно расширяющуюся на нѣсколько тактовъ *). Какимъ ослѣпительнымъ солнечнымъ свѣтомъ сіяетъ превосходная тема послѣдней части, въ ликованьи всего оркестра. Какія удивительныя контрапунктическія сплетенія присоединяются и здѣсь къ цѣлому. Многимъ, можетъ быть, прозвучитъ все это какъ геніальная рапсодія, но душа каждаго понимающаго слушателя проникается глубоко этой непонятной тоской предчувствія, и до послѣдняго аккорда, даже нѣкоторое время послѣ, не вырвешься изъ этого чуднаго міра, гдѣ звучатъ горе и радость».

Очень интересенъ разсказъ Мендельсона, въ его письмахъ во время путешествія, о томъ, какъ онъ однажды въ Веймарѣ сыгралъ для Гёте на фортепіано, первую часть симфоніи C-moll. «Хотя старый баринъ не хотѣлъ знать Бетховена, однако это произведеніе произвело на него странное впечатлѣніе. Тутъ ничто не затрогиваетъ, сказалъ онъ; только удивляетъ, это—величественно». Въ такомъ тонѣ онъ продолжалъ ворчать, и много времени спустя, сказалъ снова: «Великая вещь! Совершенно безумная! Подумаешь—домъ развалится; а что еще, если это заиграетъ весь оркестръ?»

Шестую симфонію, F-dur op. 98 самъ Бетховенъ назвалъ *пасторальной*; въ первый разъ онъ исполнялъ ее вмѣстѣ съ прекрасной фантазіей op. 80, 22 Декабря 1808 года. Программа, данная самимъ сочинителемъ (пробужденіе веселыхъ ощущеній при прибытіи въ деревню—сцена у ручья—веселое сборище поселянъ, гроза, буря—пѣснь пастуха, радостныя и благодарныя чувства послѣ бури), дѣлаетъ излишнимъ всякое толкованіе этой симфоніи. Прибавивъ къ этому, что «здѣсь авторъ болѣе выражаетъ чувство, чѣмъ рисуетъ картину». Бетховенъ мѣтко и коротко опредѣлилъ огромное различіе между собой и своими предшественниками, именно Гайдномъ и его «Временами года» (въ томъ же 1808 году 27 Марта, при горячемъ участіи Бетховена, при громадныхъ средствахъ, состоялось исполненіе «Сотворенія Міра»). Гайднъ, полный дѣтскаго веселья, рисуетъ только передній планъ, безъ задняго фона; Бетховенъ же, въ смѣняющихся сценахъ возраждающейся природы, видитъ отголосокъ собственныхъ чувствъ; постоянно сливая свою духовную жизнь съ жизнью природы, онъ придаетъ ландшафту идеальное единство; его произве-

*) Бассовые пассажи, въ тріо, дѣйствительно довольно фатальные. Шпоръ ихъ называетъ «шумными и для его вкуса слишкомъ странными»; ему и въ другихъ частяхъ многое не нравится. Финалъ симфоніи находится въ связи съ третьей частью.

деніе есть выраженіе стремленія къ природѣ, свойственнаго романтической душѣ и воспѣваемаго романтическою поэзіею на тысячу ладовъ. Нашего композитора, «счастливца, избѣгавшаго города», влечетъ все дальше, черезъ горы и долины, на свѣжій, весенній воздухъ, въ кругъ простыхъ веселыхъ поселянъ. «Zufrieden jauchzet Gross und Klein, Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein» *). Бетховенъ, какъ извѣстно, большую часть хорошаго времени года проводилъ за городомъ и такъ любилъ далекія одинокія прогулки, что часто возвращался домой только вечеромъ. И такъ мы знаемъ, какъ создана пасторальная симфонія.—На извѣстныя замѣчанія, сдѣланныя противъ подражанія птичьимъ голосамъ (перепелки, кукушки и соловья) пусть отвѣчаетъ Карьеръ (Carrière, Aestetik II): «Звукоподражаніе само по себѣ не искусство: но Бетховенъ представляетъ намъ, какъ расширяется передъ нами видъ вдаль и наполняетъ сердце, какъ мирная долина погружаетъ душу въ размышленія: эти происшествія душевной жизни выражаются яснымъ общимъ образомъ и намъ раскрывается суть деревенской природы, когда извлекается изъ нея ея музыкальное начало; неужели музыканту бояться затронуть эти голоса природы, которые отрадное чувство жизни въ самой природѣ находитъ въ пѣніи птицъ? Онъ подпалъ бы тогда ложному идеализму, который находитъ слишкомъ мелкими формы дѣйствительности и думаетъ замѣнить ихъ изобрѣтенными имъ самимъ».

Когда Р. Вагнеръ думаетъ вообще, что наша «теперешняя концертная публика, кажущаяся удовлетворенной и тронутой художественной симфоніей, лжетъ и притворяется», то онъ, конечно, участіе, которое эта публика показываетъ къ пасторальной симфоніи, объясняетъ тѣмъ, что она снабжена программой. Мы видѣли, что самые слабые диллеттанты прославляютъ ее съ особеннымъ удовольствіемъ. Строгая же критика находитъ это твореніе, «относительно формы, не лишеннымъ слабостей; таково именно Andante съ своими частыми повтореніями».

Шесть первыхъ симфоній Бетховена появлялись отъ 1800 до 1808 года, съ небольшими промежутками времени, одна за другой; только пять лѣтъ спустя послѣ окончанія шестой симфоніи, появилась великолѣпнѣйшая **седьмая** въ A-dur (1813, op. 92), превосходная, самая оживленная и величественная изъ всѣхъ. Ее исполняли въ первый разъ 8-го Декабря 1813 г., вмѣстѣ съ «Битвой при Витторіи», потомъ повторяли 12-го Декабря, въ Январѣ и Февралѣ 1814 г. Эта симфонія имѣла тотчасъ-же успѣхъ, «дошедшій до энтузіазма, и доставила Бетховену, который самъ дирижировалъ исполненіемъ, истинный тріумфъ. Надо самому слышать это произведеніе генія Бетховена, чтобы оцѣнить его красоты»—говоритъ Leipziger Allgem. Zeitung XVI № 4. Много разныхъ разностей сочинено и нафантазировано объ этомъ чудесномъ твореніи: говорятъ о прекрасной мавританской рыцарской жизни «des Rosses froh und der Waffen»—о конѣ и мечѣ—(Марксъ), о свадьбѣ (Амбросъ), о маскарадѣ (Улыбышевъ), но всѣ, которые ищутъ въ этой музыкѣ чего нибудь опредѣленнаго, останавливаются на мысли о праздникѣ **). Всего скорѣе можно припи-

---

*) «Довольные, ликуютъ большой и малый; здѣсь я человѣкъ, здѣсь я могу имъ быть».

**) Много осмысленнѣе идея Л. Бишоффа, который разсматриваетъ эту симфонію, въ A-dur, въ связи съ Пасторальной, какъ ея продолженіе. Мы приводимъ здѣсь его

сать деревенски-праздничный характеръ Allegro, слѣдующему послѣ величественнаго вступленія; не рисуетъ ли намъ, также, тактъ въ $^{6}/_{8}$ и инструментовка веселой рыцарской охотничьей картины? Но и для этого въ этой части слишкомъ много блеска, серьезности и мужественности. Мы повторяемъ, что въ намѣреніи Бетховена отнюдь не было выразить нѣчто обыкновенное, поверхностное, или представить характерную картину (Genrebild)· онъ хотѣлъ изобразить себя самого, свою жизнь, свою судьбу, въ связи съ великимъ и всеобщимъ. Не должно также забывать, что эта симфонія была исполнена въ тотъ же день, когда на самомъ дѣлѣ праздновалась побѣда (Побѣда Веллингтона въ битвѣ при Витторіи 21 Іюня 1813) въ великій историческій 1813 годъ и въ концертѣ съ благотворительной цѣлью («въ пользу изувѣченныхъ въ битвѣ при Ханау австрійскихъ и баварскихъ воиновъ») *).

Знаменитое Allegretto въ A-moll при первомъ исполненіи было повто-

---

программу, написанную по случаю исполненія этой симфоніи на музыкальномъ праздникѣ въ Дюссельдорфѣ (1860),—она такъ мила и обстоятельна. «Намъ всегда казалось, что существуетъ внутренняя связь между седьмой симфоніей и Пасторальной. Первая рисуетъ намъ въ музыкальныхъ картинахъ зеленѣющую и цвѣтущую весну, журчаніе ручья, потрясенную землю въ брачномъ нарядѣ послѣ оплодотворившей ее грозы, надежды и упованія поселянина на ожидаемую благодать;—вторая симфонія, A-dur, приводитъ насъ въ осеннее веселье, на праздникъ жнецовъ и виноградарей, которые дѣйствительно благословеніе въ колосьяхъ, виноградѣ и фруктахъ, подъ липой и букомъ, празднуютъ въ этотъ день, который всѣ ожидали цѣлое лѣто, за работой своей. Слышится тамъ хожденіе одинокаго юноши (Andante), со слезами въ глазахъ, тихая жалоба о потерянной любви рвется изъ груди его; но приближаются подруги, пока онѣ тихо продолжаютъ свой путь, одна изъ нихъ утѣшаетъ его нѣжнѣйшими переливами благозвучія: «осуши твои слезы, тебя манятъ молодость и надежда, взгляни, земля вѣдь такъ хороша!» Заманчивыя флейты, гобои и свирѣли (Scherzo) призываютъ вновь всѣхъ къ шаловливому хороводу, въ пестромъ кружкѣ возростаетъ веселье, даже гобоистъ вступаетъ, однажды, преждевременно, прибавляя поспѣшно нѣсколько нотъ, чтобы войти правильно въ мелодію. И вотъ, внезапно, сіяющій блескъ поражаетъ всѣхъ, солнце еще разъ огненно выступаетъ на горизонтѣ, изъ облаковъ, горы загораютъ вечерней зарей, духъ Божій пролетитъ по вышкамъ бука, всѣ обнажаютъ свои головы, обращая взоры къ небу, четыре голоса запѣваютъ вечернюю пѣснь, которая затѣмъ повторяется великолѣпнымъ хоромъ изъ переполненныхъ благодарностію сердецъ людскихъ. Затѣмъ общая радость возвращается, шумятъ вновь военныя голосовыя мелодіи (Finale); тутъже никто не воздержится, почва дрожитъ,—раздается призывъ къ ликованію, старъ и младъ увлечены имъ, хотя многіе толстяки продолжительное время вступаютъ по второй четверти, но могущество ритма и неудержимое ликованіе вовлекаетъ все въ бушующую кручину общаго веселья».

*) Самъ Бетховенъ въ своемъ благодарственномъ письмѣ ко всѣмъ участвовавшимъ въ концертѣ говоритъ: «это было рѣдкое соединеніе превосходнѣйшихъ артистовъ; каждый изъ нихъ былъ воодушевленъ мыслью, своимъ искусствомъ принести посильную пользу своему отечеству и безъ всякаго «чинопочитанія» въ незначительныхъ партіяхъ содѣйствовать наилучшему исполненію цѣлаго. На мою долю выпало управленіе всѣмъ концертомъ только потому, что музыка была моего сочиненія; будь музыка другого сочинителя, то я также охотно, какъ господинъ Хуммель, занялъ-бы мѣсто и большаго барабана, такъ какъ всѣхъ насъ наполняло только одно чувство любви къ отечеству и радостнаго жертвоприношенія тѣмъ, которыя такъ много пожертвавали для насъ. Господинъ Шуппанцигъ стоялъ во главѣ первыхъ скрипокъ, господа Шпоръ и Майзедеръ участвовали на второмъ и третьемъ мѣстѣ; первый придворный капельмейстеръ Саліэри подавалъ тактъ барабанамъ и пальбѣ, и гг. Сибони и Джуліани находились также на второстепенныхк мѣстахъ».

рено, какъ говоритъ Шпоръ. Оно начинается двутактнымъ квартъ-секстъ-аккордомъ на духовыхъ инструментахъ, переходящемъ отъ forte до совершеннаго piano, потомъ низкіе смычковые инструменты запѣваютъ грустную загробную мелодію, наполняющую съ каждой нотой душу нашу невыразимой грустью. Все болѣе и болѣе прибавляется плачущихъ голосовъ, которые доводятъ задушевныя страданія до высшей степени. Тогда среди всеобщаго жалобнаго пѣнія появляется, какъ небесный утѣшитель, нѣжная мелодія въ A-dur и облегчаетъ рѣзкую боль, которая однакожъ слишкомъ глубока и сильна, чтобы вдругъ, вполнѣ прекратиться. Снова звучитъ жалобная пѣснь, но уже не съ возростающей страстью, а унимаясь мало по малу, съ покойною покорностію. Жизнью и весельемъ кипитъ безподобное скерцо — Presto, которому задушевное Assai meno Presto въ тріо составляетъ чудную противоположность. Послѣ явившагося снова Presto, возвращается опять Meno presto, но вдругъ прерывается самымъ оригинальнымъ заключеніемъ. Финалъ доводитъ мечтательную оживленность скерцо до вакханическаго, всеувлекающаго веселья. Улыбышевъ, образовавшійся на Моцартѣ, находитъ эту тему обыденной и тривіальной: «Les fanatiques pour lesquels tout est génie dans Beethoven, appellent cela de l'humor» (фанатики, для коихъ все геніально у Бетховена называютъ это юморомъ). Да, этотъ колосальный финалъ насквозь проникнутъ юморомъ, весело вызывающимъ и преодолѣвающимъ контрасты, и оттого-то пониманіе юмора, столь присущаго природѣ Бетховена, недостаетъ Улыбышеву и другимъ «hommes de goût». Естественно, поэтому, что Улыбышевъ его не цѣнилъ.

Восьмую симфонію (1817, op. 93), особенно финалъ ея, въ которомъ преобладаетъ юмористическое направленіе: «La moins réussie et très probablement la moins goûtée de toutes les symphonies de Beethoven. Ecrite peu après la septième, elle en à tous les défauts, sans aucune des grandes beautés qui y font compensation». («Наименѣе удавшаяся и вѣроятно наименѣе цѣнимая публикой изъ всѣхъ симфоній Бетховена. Написанная послѣ седьмой, она содержитъ всѣ ея недостатки, безъ единой изъ великихъ красотъ за это вознаграждающихъ»). Въ досадѣ своей на «странный, несвязный, полный противорѣчія» финалъ, который къ тому-же занимаетъ почти половину всей симфоніи, Улыбышевъ становится до такой степени слѣпъ, что и прелестное, идеально-прекрасное Andante scherzando понимаетъ не иначе какъ сатиру на Россини (!), а о далеко-необыкновенномъ, столь игривомъ тріо въ Menuetto, говоритъ, что его бы написалъ и всякій другой композиторъ XVIII столѣтія. За то О. Янъ, съ свойственною ему тонкостію замѣчаетъ, что этотъ менуэтъ есть та часть симфоніи, которая имѣетъ самое медленное движеніе, и своимъ торжественно-граціознымъ достоинствомъ, въ противуположность живой подвижности другихъ частей, производитъ чрезвычайно юмористическое дѣйствіе. Первую часть симфоніи и мы, конечно, считаемъ болѣе слабой; но кто отвергаетъ финалъ, тема котораго показаться можетъ только странной, тотъ не понимаетъ Бетховена, этого великаго юмориста, который вполнѣ воспроизводитъ жизнь чрезъ соединеніе контрастовъ и элементовъ, кажущихся чуждыми другъ другу. Что эта симфонія менѣе другихъ извѣстна и оцѣнена, это зависитъ оттого, что кромѣ недостатка большаго эстетическаго развитія, которое нельзя предполагать во всѣхъ слушателяхъ, она требуетъ въ оживленныхъ частяхъ, еще увѣреннаго и тонкаго, и вмѣстѣ съ тѣмъ, величаваго и размашистаго исполненія

въ особенности финалъ требуетъ просто виртуознаго оркестроваго исполненія.

Колоссальнымъ памятникомъ душевнаго величія, несокрушеннаго жизненными страданіями, представляется **девятая** симфонія Бетховена, D-moll съ заключительнымъ хоромъ на оду Шиллера «къ радости», для большаго оркестра, 4 голосовъ соло и четырехъ хоровыхъ голосовъ» (1824, op. 125). Еще разъ, на закатѣ своей жизни, композиторъ описываетъ глубоко и величественно борьбу съ жизненнымъ горемъ и утѣхи примиренія, завоеванныя жестокой душевной борьбой. Слова поэта, наиболѣе родственнаго Бетховену: «горе коротко, но радость вѣчна» мы считаемъ за главную мысль всего сочиненія и, особенно, финала. По своимъ стремленіямъ эта симфонія, конечно, возвышеннѣе всѣхъ—«Уранія между своими сестрами»; но въ отношеніи чисто музыкальнаго чувства и художественной симметріи, даже не принимая во вниманіе нѣкоторыя звуковыя жесткости, она уступаетъ прежнимъ симфоніямъ. Ея область—болѣе чѣмъ чисто музыкальная, такъ какъ она, въ главныхъ своихъ частяхъ, въ первой и послѣдней, дышетъ болѣе идеями, чѣмъ чувствами; очень мѣтко называетъ ее Марксъ «документомъ границъ и могущества инструментальной музыки». Это сочиненіе стоитъ на неизмѣримой высотѣ, на что имѣетъ полное право; но было бы большою ошибкою считать его моделью этого рода сочиненій, которой можно подражать, поставить его образцомъ и считать предшествующія симфоніи ступенями, ведущими къ «чудному зданію девятой». *Берліозъ*, который думалъ, что ему слѣдуетъ начать тамъ, гдѣ кончилъ Бетховенъ, поразительно, болѣе другихъ, доказалъ, что именно геніальность композитора у подражателя становится каррикатурой. «Тѣсно соединяясь съ музыкой, поэзія—звукъ человѣческаго голоса—исцѣляетъ всѣ душевныя страданія до основанія» (Гёте). Это положеніе послужило глубокимъ психологическимъ основаніемъ, на которомъ художникъ создалъ свое единственное произведеніе, совершенно исключительное по своему содержанію. Нельзя сказать, что въ послѣдней части появленіе хора есть слѣдствіе возростающей силы; напротивъ того, онъ кажется тутъ чѣмъ то чуждымъ, отъ спокойнаго почти монотоннаго движенія голосовъ: «Радость искра божества» (Freude schöner Götterfunken). Бетховенъ какъ бы хотѣлъ выразить благочестивую робость, которою объяты вступающіе въ божественный чертогъ радости; оттого настроеніе постоянно ростетъ въ движеніи и выраженіи, начиная со словъ «твой божественный чертогъ». *Адажіо* полно святости; оно вылилось изъ полноты вновь пріобрѣтенной внутренней гармоніи: это — послѣднее «прости» счастливому прошедшему; что касается до *скерцо*, которое составляетъ вторую часть,—большинство считаетъ его геніальнѣйшей и музыкально-прекраснѣйшей частью всего произведенія. Вотъ вкратцѣ наше мнѣніе о таинственномъ, почти ужасно-величественномъ произведеніи, которое подобно второй части Фауста Гёте, останется poema reconditum и загадкой для эстетической критики.

Но приведемъ здѣсь слова энтузіаста Р. Вагнера, который, будучи въ Парижѣ, списалъ для себя всю партитуру этой симфоніи. Вагнеръ объясняетъ основную идею девятой симфоніи такимъ образомъ: «это титаническое, полное страданій, стремленіе души къ высшему счастью,—ея побѣда и достиженіе высшей радости, любви всего человѣчества». Нельзя отрицать, что его программа, которую мы здѣсь приводимъ,—исключая изъ нея только маловажное,—

геніально задумана и относится вѣрно, по крайней мѣрѣ къ двумъ послѣднимъ частямъ, симфоніи. Хорошо характеризируетъ фаустовское направленіе, которому подпала часть новомодной музыки, любимое вставленіе стиховъ (Гёте) Фауста при объясненіи чисто инструментальныхъ частей.

«Первая часть—въ самомъ обширномъ смыслѣ слова, борьба души, стремящейся къ радости, наперекоръ враждебной силѣ, которая становится между нами и земнымъ счастіемъ «Entbehren sollst Du! sollst entbehren!» («ты долженъ знать лишенья»).— — Въ отдѣльныхъ свѣтлыхъ проблескахъ мы узнаемъ грустно-сладкую улыбку счастія, которое какъ бы ищетъ насъ и за достиженіе котораго мы боремся съ злобно-могущественнымъ врагомъ, скрывающимъ его отъ насъ. — — Такимъ образомъ, сила сопротивленія, борьба стремленія, почти надежда достиженія и потомъ снова изчезновеніе, снова исканіе, снова борьба составляютъ элементы безпокойнаго движенія піесы—движеніе, которое однакожъ допускается нѣсколько разъ до продолжительнаго совершенно безрадостнаго состоянія, подобнаго настроенію Фауста въ словахъ: «Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf и т. д.» («только съ ужасомъ я просыпаюсь по утрамъ и т. д.»). — — Дикое веселье охватываетъ насъ тотчасъ же при первыхъ тактахъ скерцо. «Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuss». («посвящаю себя веселому упоенію, болѣзненному наслажденію»). Съ внезапнымъ вступленіемъ средней части открывается предъ нами одна изъ сценъ земного веселія, состояніе полнаго удовольствія, грубой радости, наивности и самодовольной веселости. Но цѣль не та; мы отворачиваемся, чтобы снова предаться тому безпокойному стремленію, которое съ поспѣшностію отчаянія гонитъ насъ неудержимо впередъ, ловить счастье, которое, увы! намъ не дается. Но иначе идутъ къ нашему сердцу звуки Адажіо: они обращаютъ въ мягкое, грустное чувство—сопротивленіе и дикое стремленіе, какъ будто въ насъ пробуждается воспоминаніе о давно прошедшемъ ясномъ счастіи: Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuss Auf mich herab, in ernster Sabbathstille». — «Was sucht ihr — mächtig und gelind', Ihr Himmelstöne mich im Staube»? — — «O tönet fort ihr süssen Himmelslieder! Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder»! — — При началѣ послѣдней части душа снова погружается въ безрадостный мракъ, пока инструменты не запѣваютъ простой мелодіи, которая возрастаетъ до могущественной высоты, и пока наконецъ, послѣ того, какъ инструменты снова возвращаются къ борьбѣ,—человѣческій голосъ, прося и требуя, не заговоритъ: «O Freunde nicht diese Töne! Lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!». («О, други, не эти звуки! Лучше будемъ пѣть отрадныя пѣсни, во славу радости»). И вотъ въ темномъ хаосѣ проясняется. Хоръ запѣваетъ великую пѣснь радости: «Freude schöner Götterfunken. («Радость! Искра Божества святая»). Приближаются смѣлые воинственные звуки, проходитъ толпа пылкихъ юношей: борьба и побѣда! И изъ переполненной души прорывается, сквозь чувство вновь обрѣтеннаго высшаго счастья, чувство любви ко всему человѣчеству:

«Seid umschlungen Millionen!	Обнимитесь, всѣ народы,
Diesen Kuss der ganzen Welt!	Весь цѣлую Божій міръ,
Brüder—über'm Sternenzelt	Братья! Тамъ надъ звѣздъ шатромъ
Muss der liebe Vater wohnen».—	Долженъ жить благой отецъ нашъ!

(Переводъ М. А. Давидовой).

Хорошо удавшаяся, хотя можетъ быть написанная и не безъ намѣренія,— сатира на дикое мечтаніе о Бетховенѣ, есть романъ Грипенкерля «Музыкальный праздникъ или Бетховенцы (W. A. Griepenkerl ‹Das Musikfest oder die Beethovener 1841). Прекрасенъ его конецъ, въ коемъ всѣ лица, участвовавшія въ романѣ, послѣ праздничнаго исполненія «Девятой симфоніи» сходятъ съума, оставляютъ свою родину, или умираютъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ это странное сочиненіе содержитъ очень серьезныя и важныя замѣчанія о великихъ инструментальныхъ сочиненіяхъ Бетховена, особенно о героической и девятой симфоніяхъ.

Девятая симфонія, «которую десятый не понимаетъ» (говоритъ Гансъ фонъ Бюловъ; мы скажемъ, «девять изъ десяти, «Одинъ упоенный на десять опьяненныхъ зрителей»), есть важнѣйшее и наиболѣе прославленное изъ послѣднихъ произведеній Бетховена: девятая симфонія, Missa Solemnis, послѣднія четыре фортепьянныя сонаты (op. 106, 109, 110 и 111), пять послѣднихъ квартетовъ вмѣстѣ съ большою фугою въ B-dur (op. 127, 130, 131, 132, 133, 135) суть сочиненія, о которыхъ въ наше время *) мнѣнія крайне различны. Одни смотрятъ на нихъ какъ на non plus ultra композицій Бетховена, другіе же — какъ на проявленіе единственно истиннаго искусства, проявленіе, служащее образцомъ; въ тоже время бо́льшая часть критиковъ находятъ въ нихъ нѣчто совершенно непонятное, странное и безотрадное. Истина и здѣсь занимаетъ середину. Подобно тому, какъ въ позднѣйшихъ произведеніяхъ другихъ художниковъ, преимущественно у Гёте, въ упомянутыхъ послѣднихъ композиціяхъ Бетховена проведена также черта почти мистическаго созерцанія, которое менѣе прежняго допускаетъ проявленіе страстнаго паѳоса, и свободному порыву мелодіи противуставитъ болѣе богатое развитіе полифоническаго, контрапунктическаго элемента. Притомъ удивительно, что и здѣсь многое создано совершенно нормально; нѣкоторыя вещи, именно вторая и третья часть *девятой* симфоніи, отличаются такою совершенною красотою, какую только могъ создать художникъ во времена непреломленной силы. Нельзя не сознаться также, что Бетховенъ иногда и даже въ цѣлыхъ сочиненіяхъ и частяхъ переступалъ границы формъ прекраснаго и въ высокихъ своихъ замыслахъ терялъ мѣру доступнаго музыкальному изображенію. Но и эти сочиненія не были ли они также истинно-

*) Т. е. во время составленія этой книги въ оригиналѣ, что нужно отнести къ концу пятидесятыхъ годовъ XIX вѣка, такъ какъ первое изданіе ея появилось въ печати въ 1863 году. *Зам. переводчика.*

художественнымъ выраженіемъ его чувствъ—раздѣленныхъ на отчаяніе, упованіе на волю Божію и надежду,—выраженіемъ его жизни и судьбы? Съ этой точки зрѣнія совсѣмъ иначе могутъ намъ показаться его Адажіо, одѣтыя мрачною меланхоліею, въ которыхъ утомленная старость такъ искренно и трогательно выражаетъ печаль о потерѣ какого-то счастья, стремленіе къ высшему спокойствію; тѣ Аллегро и Финалы, въ которыхъ потокъ мелодіи «невольно, постепенно стремится въ бездну», встрѣчая высокія скалы. Фантазія, нечувствуемая художникомъ, во всякомъ случаѣ удовлетворяется менѣе и искусныя комбинаціи въ веденіи голосовъ не могутъ вознаграждать чисто музыкальное чувство за недостатокъ прекраснаго изобрѣтенія и отдѣлки *). Теперь мы понимаемъ, что и серьезно-образованные музыканты «уживаются» съ этими позднѣйшими и послѣдними произведеніями Бетховена; понятно намъ также и исключительное удивленіе тѣхъ, которые, обладая свидѣтельствами, данными критикою прогресса и носящими печать безсмертнаго Бетховена, ограждаются отъ всѣхъ возраженій противъ ихъ запутанныхъ произведеній гордымъ Α'υτος ἔφα.—Конечно, если бы они не сохранили себѣ этого, то и не представляли бы собою «ничего особеннаго» **).

Особенно характеристично кажется намъ еще то, что Бетховенъ, въ самое послѣднее время своего творчества, съ особенною любовью обратился къ квартету, тому роду сочиненія, который К. М. фонъ Веберъ столь мѣтко назвалъ: «мысля-

---

*) «Усиливающаяся глухота должна была парализовать его фантазію. Его постоянное стремленіе, быть оригинальнымъ и создавать новые пути, не могло, по прежнему, найти защиту отъ заблужденій. Можно ли, поэтому, удивляться, что его произведенія становились причудливыми, безсвязными и непонятными? Правда, есть люди, которыя воображаютъ, что понимаютъ ихъ и въ этой отрадѣ возвышаютъ ихъ надъ прежними мастерскими произведеніями его. Я признаюсь откровенно, что иногда не могъ наслаждаться его послѣдними произведеніями. Девятая симфонія, въ трехъ первыхъ частяхъ своихъ—не смотря на нѣкоторыя геніальныя искры—хуже всѣхъ другихъ его симфоній, но четвертая часть мнѣ кажется столь грандіозной и безвкусной и въ пониманіи Шиллеровской оды, даже тривіальной, что я не въ состояніи понять, какъ могло случиться, что геній Бетховена могъ ее сочинить». Шпоръ, автобіографія.

**) Нельзя не обратить вниманіе читателя на то, что это странное сужденіе автора о совершеннѣйшемъ произведеніи Бетховена относится къ тому времени, когда оцѣнка его еще не установилась, т. е. въ половинѣ прошлаго, XIX вѣка. *Прим. пер.*

щимъ въ тоническомъ искусствѣ» (Das Denkende in der Tonkunst) *). Продолженіе направленія послѣднихъ сонатъ и квартетовъ Бетховена, въ самомъ удачномъ случаѣ, могло бы привести только къ опасному искаженію духа музыки. Взаимное вліяніе духовной жизни и чувственной, требуемое Беттиной какъ высшая задача, находимъ мы въ нихъ въ гораздо меньшей степени совершенства; но у Бетховена, который подобно Гёте объектировалъ въ своихъ произведеніяхъ свои собственныя положенія, несомнѣнно было естественнымъ то, что у новѣйшихъ неестественно. Тѣмъ болѣе должны мы указать на то, что, прежде чѣмъ начались помрачаться дни Бетховена, все стремленіе его было направлено не только на водвореніе въ инструментальной музыкѣ извѣстнаго направленія, но и на то, чтобы придать ей также, помощію болѣе важнаго содержанія, болѣе широкій просторъ, полноту и колоритъ.

Другое главное произведеніе изъ послѣднихъ временъ Бетховена есть Missa solemnis въ D-dur, для четырехъ голосовъ хоровыхъ и соло, большаго оркестра и органа (op. 123) исполненная, въ первый разъ, за нѣсколько недѣль (1-е Апрѣля 1824 года) до девятой симфоніи. Это одно изъ величайшихъ и глубочайшихъ произведеній всѣхъ вѣковъ, въ которомъ однако наиболѣе рѣзко должны бы выступить страшныя особенности художника, потому что именно въ истинно-церковномъ сочиненіи по возможности должна быть на второмъ планѣ артистическая индивидуальность. Эта месса Бетховена, разсматриваемая цѣликомъ, выказываетъ скорѣе величественно-поэтич-

*) Истинно музыкальное содержаніе пяти послѣднихъ квартетовъ изложилъ весьма замѣчательный, по основательной и дѣльной критикѣ, редакторъ нѣмецкой музыкальной газеты, Зельмаръ Багге въ превосходной статьѣ (№ 36—40, 1862 года). Наиболѣе важными и богатыми кажутся ему также квартеты въ B-dur op. 130 и Cis-moll op. 131; въ Es-dur квартетѣ op. 127 и въ F-dur квартетѣ op. 135, какъ исключеніе, обѣ среднія части замѣчательнѣе главныхъ частей. «Удивителенъ извѣстный фактъ, что, начиная съ Бетховена, все болѣе и болѣе вошло въ употребленіе это опасное, дурное отношеніе частей; въ новѣйшихъ квартетахъ и другихъ сонатныхъ формахъ, главныя части, по достоинству своему, большею частью уступаютъ среднимъ». Замѣчательна также надпись, избранная для двухъ частей обоихъ послѣднихъ, труднѣе понятныхъ, квартетовъ: «Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito» (Adagio квартета въ A-moll op. 132) и съ трудомъ постановленное рѣшеніе «Muss es sein? Es muss sein»! (финалъ квартета F-dur op. 135).

ное пониманіе, чѣмъ церковно-вѣрующее; это не месса, музыка которой поглощается словами текста; она скорѣе свободная высоко патетичная фантазія на текстъ мессы, которая изумляетъ величіемъ господствующимъ надъ службой Святому и подавляющимъ простое чувство. Kyrie есть часть наиболѣе набожная; Gloria, съ едва исполнимымъ заключительнымъ Presto, — самая смѣлая; Credo — самая богатая и глубокая; Benedictus, гдѣ надъ прочимъ оркестромъ взвивается, какъ будто на крыльяхъ ангеловъ, скрипичное соло, — есть часть наиболѣе чистая и прекрасная. Въ прямой противуположности стилю a capella, который самъ Бетховенъ въ одномъ письмѣ къ Цельтеру (отъ 25 Марта 1823 года) называетъ «единственнымъ церковнымъ стилемъ», оркестру дано особое предпочтеніе, а пѣніе тѣмъ менѣе можетъ возвыситься, что мѣстами поступлено съ нимъ насильственно и произвольно. «Люди стали у него инструментами, такъ какъ инструменты сдѣлались личностями». (Марксъ).

Совершенно въ противуположность этой «большой» Missa solemnis, первая его месса въ C-dur, также написанная для хора и соло, оркестра и органа (1809, op. 86) нѣжна по выраженію и мелодично-плавна. Для этой музыки въ 1823 году, съ одобренія Бетховена, былъ написанъ нѣмецкій текстъ; въ такомъ видѣ она сдѣлалась многимъ извѣстною, подъ названіемъ. «Drei Hymnen».

Ораторія Бетховена, или лучше кантата «Христосъ на горѣ Елеонской» (1800, op. 85) есть «въ сущности только первая часть ораторіи страстей Христовыхъ (Passionsoratorium); но она такъ растянута, что авторъ не предвидѣлъ ей конца и оставилъ работу» (Рохлицъ). Сдѣланное впослѣдствіи самимъ Бетховеномъ признаніе, что Христа онъ изобразилъ слишкомъ театрально, справедливо также въ отношеніи всего сочиненія. Амбросъ (въ Culturthistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1860) полагаетъ даже, что эта ораторія едва стоитъ на одномъ уровнѣ со «Stabat mater» Россини и что Бетховенское «общество» (Beethoven-Verein), если когда либо таковое образуется (что намъ представляется ни необходимымъ, ни полезнымъ) должно позаботиться о томъ, чтобы «по возможности было устранено и угасло даже воспоминаніе объ этомъ произведеніи». Сами по себѣ отлич-

ныя по музыкѣ части этого сочиненія суть маршъ римскихъ солдатъ и финальный хоръ.

Бетховенъ не былъ композиторомъ для церкви, еще менѣе чѣмъ Гайднъ и Моцартъ; вѣдь и вообще онъ былъ столь равнодушенъ къ церкви, что однажды набожный Гайднъ откровенно назвалъ его атеистомъ. Самъ Марксъ говоритъ, что «Бетховену недоставало для сочиненія мессы, не только конфессіональной близости къ ея содержанію и цѣли, но также и близкаго знакомства съ хоровымъ сочиненіемъ, которое, какъ и каждый родъ искусства, имѣетъ свои условія». Съ его времени и чрезъ него, преимущественно, музыка получила главное свое значеніе въ другой области—не церковной.

Въ единственной своей оперѣ Фиделіо по формѣ Бетховенъ примыкаетъ къ Моцарту; но сколь различными отъ оперы Моцарта, даже вообще отъ всякой другой оперы, представляются духъ и сущность этого произведенія! Какая разница между, такъ называемой, opera seria и величественной, полной грусти серьезности этой музыки! *) Но какъ не дороги намъ великія прелести, именно этой музыки (хоры плѣнныхъ, арія Леоноры, торжественный дуэтъ предшествующій, такъ сказать, эпилогическому второму финалу и т.д.), мы не должны скрывать, что она въ смыслѣ оперы, неудовлетворяетъ высшимъ требованіямъ. Въ ней нѣтъ большаго движенія какъ въ оперѣ Моцарта; нѣтъ общаго послѣдовательнаго движенія ли-

*) Мы никакъ не желаемъ, чтобы это было принято за похвалу всѣмъ прочимъ операмъ. Музыка по природѣ своей—искусство веселое. Поэтому даже въ церковной музыкѣ, когда не требуетъ того особенность случая и цѣли, напр. погребеніе, нѣтъ продолжительныхъ, постоянно строго-серьезныхъ произведеній. Въ оперѣ же, которая болѣе всякаго другаго рода музыки требуетъ прелести и перемѣны, а отъ автора большой свѣтской и жизненной опытности, едва-ли выносима постоянная серьезность. Одинъ Бетховенъ былъ въ состояніи удержать въ напряженіи воспріимчиво-настроеннаго слушателя величественнымъ и идеальнымъ полетомъ своей музыки; менѣе достигаетъ этого Керубини въ «Водовозѣ». Кто пытался достигнуть подобнаго съ болѣе слабыми средствами, тотъ долженъ былъ впасть въ монотонію,—напр. Беллини въ Ромео,—хотя здѣсь въ музыкальномъ отношеніи еще многое можно признать достойнымъ вниманія. Другіе итальянцы, Доницетти и пр. весьма рѣдко думаютъ о томъ, чтобы, хотя въ нѣкоторыхъ сценахъ, ихъ музыка соотвѣтствовала трагической серьезности драмы; прекраснѣйшія мелодіи вальса сопровождаютъ у нихъ героя на смерть. Въ симфоніи, серьезной самой по себѣ, появленіе веселой, радостной, даже рѣзвой части, менуэта или скерцо, признано необходимымъ всѣми композиторами.

рической драмы Глюка, всегда обдуманнаго во всемъ сочиненіи, вообще нѣтъ дѣйствія: единственное дѣйствующее лицо — Леонора, являющаяся подъ именемъ Фиделіо въ мужскомъ платьѣ. О всѣхъ прочихъ лицахъ, по закрытіи занавѣса, нѣтъ болѣе и рѣчи; въ роли Леоноры, героини пьесы, заслужили наиблестящіе свои тріумфы, знаменитѣйшія пѣвицы: Вильгельмина Шредеръ-Девріэнъ, Шехнеръ-Ваагенъ, Мильдеръ-Гауптманъ, Малибранъ-Гарція, въ позднѣйшее время Луиза Кестеръ и др. Для Бетховена Леонора была идеаломъ женщины, сильной любовью, вѣрной до смерти, готовой на жертву; все прочее было второстепеннымъ для него, воспринимавшаго всегда только идеальную, этическую и характерную сторону. Флорестанъ страдаетъ до конца, рядомъ съ нимъ «дѣйствуютъ Пицарро и министръ, въ концѣ появляющійся какъ deus ex machina, абстрактно (т. е. безъ живаго мотивированія ихъ образа дѣйствій передъ нашими глазами), какъ «два принципа» (по словамъ Бетховена)—зла, приносящаго вредъ, и спасительнаго добра. Между ними стоитъ Рокко, послушный слуга и сообщникъ злодѣянія, который въ добродушіи своемъ носитъ въ себѣ чувство добра; наконецъ для ускоренія появленія прибывшаго уже освободителя, къ нему присоединяются эпизодически (чтобы обогатить происшествіе случаями) влюбленная Марцеллина и ревнивый Жаккино, безъ существеннаго отношенія къ самому происшествію. Хоры плѣнныхъ, солдатъ, народа, служатъ обстановкою для понятій страданія, тираннизма и спасенія» (Marks I). Менѣе всего Бетховенъ могъ справиться съ эпизодическими сценами мелкой домашней жизни (Рокко, Марцеллина, Жаккино). Когда ему былъ представленъ текстъ оперы, изготовленный Биденфельдомъ по «Bürgschaft» Шиллера, онъ требовалъ даже, чтобы второй актъ «Празднованіе свадьбы» написалъ Вейгль, такъ какъ подобная блаженная веселость не по немъ *). Намъ кажется замѣчательнымъ то обстоятельство, что Бетховенъ въ единственной своей оперѣ прославляетъ совершенно необыкновенный женскій героизмъ—въ женщинахъ Шиллера также болѣе паѳоса, чѣмъ натуры—напротивъ того, Моцартъ, котораго можно дѣйстви-

*) Въ 1816 году Фр. Шубертъ написалъ оперу, прерванную имъ на третьемъ актѣ, по другому тексту, сочиненному по той же балладѣ Шиллера; партитура содержитъ 15 муз. пьесъ. Опера Линдпентнера совсѣмъ забыта.

тельно назвать пѣвцомъ любви, подобно Гёте и Шекспиру, изображаетъ индивидуальную природу женщины во всей ея живой полнотѣ.

Эта опера въ первый разъ была представлена 20 Ноября 1805 года подъ названіемъ: «Леонора или брачная любовь», равнодушно принята публикою, состоявшею большею частью изъ французскихъ офицеровъ, и не особенно хорошо исполнена. Послѣ трехъ представленій, Бетховенъ взялъ обратно свое произведеніе. Въ слѣдующемъ году эта опера еще разъ появилась на сценѣ, будучи вполнѣ переработанна, къ лучшему, причемъ выпущенъ былъ цѣлый актъ. Брейнингъ писалъ Вегелеру слѣдующее: «Я передѣлалъ для него (Бетховена) весь текстъ, вслѣдствіе чего дѣйствіе стало живѣе и скорѣе; онъ сократилъ многіе пьесы и послѣ этого опера была исполнена три раза съ величайшимъ успѣхомъ. Но теперь возстали его театральные недруги и такъ какъ онъ нѣкоторыхъ изъ нихъ обидѣлъ, особенно при второмъ исполненіи, то они устроили такъ, что оперу съ тѣхъ поръ болѣе не давали». Въ 1814 году, Бетховенъ еще разъ передѣлалъ эту оперу (многія ея части и особенно финалы), которая только теперь получила надлежащее названіе «Фиделіо». Въ одной запискѣ къ Трейтшке, который принялъ на себя сдѣлать необходимыя измѣненія въ текстѣ, Бетховенъ пишетъ: «Оперная работа вообще самая трудная на свѣтѣ. Большею частію своего труда я недоволенъ и нѣтъ почти ни одной піесы, въ которой не приходилось бы прибавить нѣсколько довольствія къ теперешнему моему недовольствію». Въ такомъ видѣ это произведеніе возбудило всеобщее одобреніе и возростающее уваженіе.

Для различныхъ постановокъ этой оперы (въ 1805, 1806, 1814) Бетховенъ написалъ четыре увертюры, изъ коихъ однакожъ *первая* имъ самимъ была отложена, какъ менѣе удобная и издана была только послѣ его смерти. Марксъ составилъ себѣ объ этой оперѣ чрезвычайно странное представленіе изъ словъ Бетховена найденныхъ въ его запискахъ, а именно, что печальный, отъ начала до конца трагическій сюжетъ, скученъ *), что онъ дополняетъ «бѣдную дѣйствіемъ оперу, по-

*) «Аристотель въ своей піитикѣ говоритъ о трагедіи слѣдующее: трагическіе герои сначала должны жить въ высокомъ счастіи и блескѣ. Примѣръ тому мы видимъ въ Егмонтѣ. Когда они совершенно счастливы, вдругъ является судьба и завязываетъ кругомъ ихъ головы узелъ, который развя-

тому что напередъ дѣлаетъ намъ извѣстными стремленія съ ихъ ужасными послѣдствіями и въ то же время представляетъ счастье, вознаграждающее Леонору и освобождающее Флорестана отъ его печали, какъ отраженіе ихъ прежняго счастья». Такой безсмысленный анахронизмъ приличествуетъ только Мейерберу въ его увертюрѣ къ оперѣ Динора, а не Бетховену. *Третья* увертюра, которая теперь совершенно кстати исполняется между первымъ и вторымъ актомъ, есть передѣлка и усовершенствованіе *второй*. Ни какую другую увертюру нельзя сравнить съ этой, такъ называемой, большой увертюрой Леоноры; она нѣчто болѣе, чѣмъ увертюра: свободная фантазія, истинно симфоническая поэма; притомъ же единство ея чисто музыкальное, не только идеальное, т. е. обусловленное знаніемъ оперы. *Четвертая* увертюра, написанная для исполненія Фиделіо въ 1814 году въ E-dur, по формѣ самая прекрасная и округленная, быстрая и пламенная, отличается отъ прочихъ увертюръ Леоноры въ C-dur тѣмъ, что въ нее не внесены темы изъ оперы; этою увертюрою, начинается опера *).

Другое значительное произведеніе, написанное Бетховеномъ для сцены, лучшее въ этомъ родѣ, вмѣстѣ съ Преціозой Вебера и Сномъ въ лѣтнюю ночь Мендельсона, есть музыка къ «Эгмонту» Гёте (1811). Кромѣ увертюры, которую, какъ по драматическому значенію, такъ и по музыкальной прелести можно сравнить только съ увертюрою къ трагедіи Генр. Іос. Коллина *Коріоланъ*, Бетховенъ написалъ еще единственныя въ своемъ родѣ антракты (4), въ которыхъ онъ чрезвычайно разумно связываетъ каждый разъ послѣднюю сцену кончающагося акта съ первою сценою послѣдующаго — любопытный примѣръ, показывающій, насколько Бетховенъ считалъ позволительнымъ изображеніе совсѣмъ опредѣленныхъ ситуацій, даже

зать они болѣе не въ состояніи. Храбрость и непоколебимость появляются вмѣсто счастія, и отважно глядятъ они въ глаза судьбѣ, даже смерти!.. Судьба Клары интересуетъ насъ также, какъ и Грехтенъ Фауста, потому что онѣ обѣ были нѣкогда столь счастливы. Трагедія, которая начинается печально и печально продолжается—скучна.

*) Лизеръ разсказываетъ, что Моцартъ передъ исполненіемъ Донъ-Жуана сыгралъ своему другу три великолѣпныя увертюры: одну въ Es-dur, другую въ C-moll, свободную фугу, какъ въ увертюрѣ къ Волшебной Флейтѣ, но по характеру совершенно различную отъ нея; и третью въ D-dur, которую онъ написалъ послѣ съ большою поспѣшностью; невозможно было уговорить его записать и прочія двѣ увертюры.

словъ, въ инструментальной музыкѣ. Съ удивительнымъ тактомъ, говоритъ Амбросъ (Grenzen der Musik und Poesie) опредѣлилъ онъ границы, «чтобы съ одной стороны не допустить униженія своей музыки до ничтожности піесъ, наполняющихъ антракты (Мейерберъ «Струэнзе»), съ другой стороны, не допустить ее до притязаній на слишкомъ самостоятельное значеніе, на ряду съ поэзіею» (какъ напр. князя Радзивилла «Faust—Musik»). Сюда относятся: обѣ пѣсни Клары, піесы сопровождающія ея смерть, монологъ Эгмонта и появленіе свободы въ образѣ Клары, — наконецъ торжественная симфонія, которая образуетъ конецъ увертюры. Бетховенъ написалъ музыку къ Эгмонту, какъ онъ самъ говорилъ Рохлицу, полный свѣжаго воодушевленія, возбужденнаго въ немъ только что сдѣланнымъ въ Теплицѣ, случайно, знакомствомъ съ поэтомъ. Другое, позднѣйшее, посвященное Гёте сочиненіе Бетховена было замѣчательное произведеніе «Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. v. Göthe. In Musik-gesetzt und dem Verfasser der Gedichte dem unsterblichen Göthe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig van Beethoven, 112-tes Werk». (Тишь на морѣ и счастливое плаваніе, стихотвореніе Гёте, положенное на музыку и посвященное съ глубочайшимъ почтеніемъ автору стихотворенія, безсмертному Гёте, Людвигомъ ванъ Бетховеномъ, ор. 112-й). Стихи, особенно первый, мало удобны для пѣнія, но само сочиненіе задуманно совершенно оркестрально, такъ что мы рѣшаемся высказать предположеніе, что Бетховенъ первоначально намѣревался создать сочиненіе чисто инструментальное; въ то время еще не знали увертюры по программѣ, имѣющей въ основаніи цѣлое стихотвореніе. Мендельсонъ, какъ извѣстно, въ увертюрѣ подъ тѣмъ же названіемъ, воспроизвелъ инструментально стихотвореніе со всѣми его подробностями.

Для театра, Бетховенъ написалъ еще три небольшія сочиненія, по поводу торжественныхъ случаевъ: балетъ «Прометей» («Gli uomini di Prometeo» 1801), изъ котораго извѣстна чрезвычайно оживленная, стремящаяся рѣкой вылиться увертюра; въ 1812 году, по случаю открытія новаго городскаго театра въ Пештѣ, онъ написалъ два «Торжественныя представленія съ хорами», на сочиненія Коцебу: «Аѳинскія развалины», и «Король Стефанъ, первый благодѣтель Венгріи». Изъ музыкальныхъ піесъ перваго изъ нихъ, которое часто ис-

полняется въ концертахъ, выдаются хоры, въ особенности фанатичный и дикій хоръ дервишей и предшествующій ему турецкій маршъ. Изъ втораго сочиненія извѣстна только одна увертюра; она также, какъ и увертюра къ Аѳинскимъ развалинамъ, сама по себѣ, т. е. безъ отношенія къ драмѣ, какъ концертная увертюра, менѣе замѣчательна. Торжественная увертюра, написанная Бетховеномъ для открытія новаго театра въ Josephstadt (1822) «Zur Weihe des Hauses» на освященіе дома, ор. 124 есть великолѣпное, геніальное художественное произведеніе, полное высшаго стремленія, фантазіи, и притомъ, по формѣ, отличающаяся почти моцартовскою ясностію.

Наиболѣе достопримѣчательныя изъ сочиненій Бетховена для пѣнія суть Шотландскія пѣсни, чрезвычайно мило и оригинально разработанныя на основаніи національныхъ мелодій для одного голоса (иногда съ однимъ, двумя или тремя голосами) съ аккомпаниментомъ фортепьяно, скрипки и віолончели(1815, ор. 108). Въ печати появились 25 изъ этихъ піесъ; прочія издаетъ Фр. Эспань, по манускрипту находящемуся въ Берлинской библіотекѣ. Болѣе извѣстны, можетъ быть, только по болѣе легкой исполнимости, пѣсни и напѣвы съ однимъ аккомпаниментомъ фортепьяно, именно: шесть духовныхъ пѣсенъ Геллерта ор. 32 (между ними знаменитая «Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre») Аделаида на слова Матиссона (ор. 46), шесть пѣсенъ Гёте ор. 75 («Kennst du das Land?» «Herz, mein Herz, was soll das geben» и др.) и собраніе пѣсенъ Эйтелеса «An die ferne Geliebte» ор. 98. Какъ различны онѣ между собою по характеру и настроенію, какое совершенство въ каждомъ изъ нихъ относительно прекраснаго равновѣсія декламаціи, пѣнія и аккомпанимента! И все-таки Бетховенъ писалъ пѣсни неохотно, какъ онъ въ этомъ позднѣе признался Рохлицу. Серьезная натура его была столь же мало способна сдружиться съ свѣтскою оживленностію оперы, какъ и съ ограничивавшимъ его фантазію словомъ; поэтому въ большихъ его произведеніяхъ для пѣнія и даже въ иныхъ пѣсняхъ, напр. въ Аделаидѣ, инструментальное описаніе, съ одинаковымъ притязаніемъ становится на одинъ рядъ съ пѣніемъ. И какъ высоко не ставятъ и здѣсь, въ сравненіи съ прочими пѣснями, искусство художника, къ Бетховену навѣрно вполнѣ подходятъ слова, которые Клопштокъ написалъ для

памятника Эм. Баха: «Онъ былъ великъ въ музыкѣ со словами, но еще болѣе великъ въ болѣе смѣлой музыкѣ,— безъ словъ».

Надъ *пѣснью*, мало уважаемою мужественнымъ Бетховеномъ въ его же духѣ и съ недосягаемымъ мастерствомъ трудился Францъ **Шубертъ** (род. въ Вѣнѣ 31 Января 1797, ум. тамъ же 19 Ноября 1828 *). Послѣ «Erlkönig» (Лѣсной царь, 1816), который послужилъ основаніемъ его славѣ, вскорѣ послѣдовали одна за другой: Der Wanderer, Lob der Thränen, Suleika и др. Особенно важны большіе сборники пѣсенъ, подъ названіемъ «Die schöne Müllerin» и «Die Winterreise» (оба на стихотворенія Вильг. Мюллера, вмѣстѣ содержатъ 44 пѣсни); такъ какъ онѣ, вѣроятно, написаны по образцу сборника пѣсенъ Бетховена «An die Geliebte», то онѣ, вмѣстѣ съ лучшими изъ прочихъ пѣсенъ Шуберта, могутъ быть приняты какъ бы за дополненіе къ сочиненіямъ Бетховена; въ нихъ такое изобиліе благороднѣйшаго благозвучія и глубокаго чувства, такое прелестное и многостороннее разнообразіе, искренно нѣжное веселье и печаль, возбуждающая жизнь любовь, глубокое уныніе и тихо размышляющая меланхолія. Собраніе пѣсенъ, подъ названіемъ «Schwanengesang», содержитъ въ себѣ послѣднія общеизвѣстныя пѣсни Шуберта: Ständchen (серенада), Aufenthalt (отдыхъ), Das Fischermädchen (рыбачка), Am Meere (у моря) и пр.

Тогда какъ прежняя форма пѣсни, особенно въ опереттѣ, сообразно простотѣ своего текста, старалась приближаться къ народному тону, у Шуберта—хотя онъ націоналенъ въ инструментальныхъ своихъ сочиненіяхъ, особенно въ удачно примѣняемыхъ имъ венгерскихъ ритмахъ и мелодіяхъ—едва можно найти намекъ на народность; изъ его почти шестисотъ пѣсенъ,

*) Franz Schubert. Eine biographische Skizze von Dr. H. v. Kreissle. Wien 1861. Это скромное сочиненіе, которому недостаетъ только болѣе понятнаго критическаго распредѣленія и равномѣрности изложенія, даетъ болѣе, нежели обѣщаетъ его заглавіе: кромѣ характеристичныхъ писемъ и поэтическихъ набросковъ Шуберта, сопровождающихъ біографическія свѣдѣнія, авторъ даетъ интересныя извѣстія о всѣхъ сочиненіяхъ Шуберта, въ особенности о его посмертныхъ произведеніяхъ, до сего времени, мало извѣстныхъ. Болѣе пространное сочиненіе о жизни и дѣятельности Фр. Шуберта, которое, нужно надѣяться, оцѣнитъ по достоинству его заслуги относительно «пѣсни», по сообщенію скромнаго автора, можно ожидать въ скоромъ времени.

на сколько намъ извѣстно, ни одна не сдѣлалась народною. Необходимыя для сего явная объективность, общность и общепонятность скрываются у него за тонко-психологическою характеристикою, за драматически-перемѣннымъ движенiемъ, однимъ словомъ, за индивидуальнымъ значенiемъ, причемъ существенно участвуетъ фортепьянный аккомпаниментъ, описывающiй ситуацiю и второстепенныя движенiя чувства. Мелодично разработывая (самъ въ себѣ) слова поэта и выражая ихъ въ пѣнiи, онъ создалъ, для вновь разцвѣтавшей художественной лирики пѣсенъ Гёте, Уланда, Риккерта, Гейне и др., столь же совершенную музыкальную форму и этимъ придалъ пѣсни до тѣхъ поръ не мыслимое значенiе. Послѣ сонатъ Бетховена, пѣсни Шуберта представляютъ органическое усовершенствованiе новѣйшаго тональнаго искусства; это истинно последнiй камень его зданiя, заложеннаго более ста лѣтъ тому назадъ. Ораторiя, опера и симфонiя достигли полнаго своего развитiя трудами Генделя, Моцарта и Бетховена; Шубертъ къ этому роду большихъ хоровыхъ произведенiй прибавляетъ еще родъ, который сильнѣе всякаго другого охватываетъ и трогаетъ чувство каждаго; тому, кто чуждъ публичной музыкальной жизни, къ сожалѣнiю довольно часто наполненной нечистыми элементами, Шубертъ будетъ уютнымъ пристанищемъ, истинно «домашнею музыкою» privatissime et gratis. Поэтъ Мейергоферъ, другъ Шуберта, говоритъ: «Францъ Шубертъ былъ для меня генiемъ, который во всю жизнь сопровождалъ меня соотвѣтствующими моменту мелодiями, оживленными и спокойными, измѣнчивыми и загадочными, мрачными и ясными. Самъ Бетховенъ, въ послѣднiе дни своей жизни, наслаждался пѣснями Шуберта, которыхъ онъ прежде не зналъ, а Жанъ-Поль (Рихтеръ), въ послѣднiе часы свои, желалъ еще разъ услышать Erlkönig». И ихъ умирающихъ, раздѣляла—какъ это превосходно излагаетъ поэтъ въ своемъ сновидѣнiи—любовь и горе.— — «И вторично я повернулъ путь свой, съ сердцемъ полнымъ безконечной любви къ тѣмъ, которые ее отвергали, я вновь направлялъ путь свой въ далекiя страны. Пѣсни свои я сталъ пѣть долгiе, долгiе годы. Хотя я хотѣлъ пѣть про любовь, она превращалась въ горе. И когда я хотѣлъ пѣть про горе, оно превращалось въ любовь. И такъ меня раздѣляла любовь и горе».

Исполненiе многоголосныхъ сочиненiй Шуберта возобно-

влено лишь въ наше время. Мы назовемъ только сочиненія болѣе значительныя и въ новѣйшее время часто исполняемыя: квартеты для мужскихъ голосовъ съ аккомпаниментомъ фортепьяно, «Das Dörfchen», «Nachtgesang im Walde», «Nachthelle», «Schlachtlied»—Клопштока, для восьмиголоснаго мужскаго хора; «Ständchen» Грильпарцера, для меццо-сопрано и женскаго хора; «Mirjams Siegesgesang», для соло и смѣшаннаго хора (инструментованное Фр. Лахнеромъ), «Gesang der Geister über den Wassern», для восьмиголоснаго (мужскаго) хора со струнными инструментами.

Замѣчательны также, по оригинальности изобрѣтенія и оживленной ритмикѣ, фортепьянныя піесы Шуберта: двѣ фантазіи въ C-dur (Фр. Листомъ обработанная для фортепьяно съ оркестромъ) *) и F-moll, послѣдняя въ четыре руки, его Impromptus и Moments musicals. Сонаты его изъ за богатой фантазіи часто грѣшатъ противъ закругленности формы этого рода сочиненія. Чрезвычайно мѣтко выражается восторженный обожатель Шуберта, Р. Шуманъ, о трехъ послѣднихъ, посвященныхъ ему издателемъ, сонатахъ: «Кажется, будто онѣ никогда не должны кончиться: ни разу нѣтъ затрудненія въ ихъ продолженіи, всегда музыкально и богато-пѣвуче, несутся онѣ все далѣе и далѣе съ одной страницы на другую, мѣстами прерываясь отдѣльными, болѣе сильными ощущеніями, которыя скоро вновь успокаиваются. Такъ дѣйствовали они на меня. Въ хорошемъ расположеніи, легко и весело, онъ кончаетъ такъ, какъ будто бы на слѣдующій день готовъ такимъ же образомъ начать снова». Въ другомъ мѣстѣ, о сонатахъ ор. 42, ор. 53 и о фантазіи ор. 78, появившихся уже прежде, онъ пишетъ слѣдующее: «Не тратя лишнихъ словъ, всѣ три сонаты мы должны назвать великолѣпными; но намъ кажется, что все таки его фантазія-соната есть наисовершеннѣйшая по формѣ и по духу. Больше всего сродна съ нею соната въ A-moll (ор. 42,

*) Листъ совершенно вѣрно видѣлъ здѣсь симфоническій характеръ піесы. Предположеніе Шумана, особенно относительно сонаты въ четыре руки ор. 140, что Шубертъ задумалъ и изобрѣлъ для оркестра нѣчто другое, но по недостатку времени набросилъ лишь эскизъ для фортепьяно,—кажется намъ не вполнѣ не основательнымъ. Его неутомимый духъ, полный различными идеями, искалъ болѣе легкаго способа выраженія и весьма естественно нашелъ его въ фортепьяно. Шубертъ является здѣсь прямо противуположнымъ эпигонамъ, которые, желая писать симфоніи, пишутъ только квартеты.

но еще болѣе вторая А-моль ор. 143, посвященная издателемъ Мендельсону) *).

Изъ прочихъ инструментальныхъ сочиненій Шуберта самыя замѣчательныя суть: струнный квартетъ въ D-moll, квинтетъ въ C-dur, фортепьянный квартетъ (Forellen-Quartett) и особенно, написанная въ Мартѣ 1828 г., большая симфонія въ C-dur, которую Мендельсонъ и Шуманъ называютъ замѣчательнѣйшимъ оркестровымъ произведеніемъ послѣ Бетховенскихъ. Послѣдняя и единственная появившаяся въ печати **), изъ семи симфоній Шуберта, — сочиненіе въ истинно-романтическомъ духѣ; она однако много теряетъ въ производимомъ ею впечатлѣніи по причинѣ «божественныхъ длиннотъ» (т. е. растянутости), прославленной Шуманомъ и сравненной имъ съ однимъ романомъ Жанъ-Поля: впечатлѣніе было бы вполнѣ дѣйствительно, если бы цѣлому была дана должная соразмѣрность и формально твердое построеніе. Шуманъ говоритъ о ней: «Разложеніе отдѣльныхъ частей не можетъ доставить удовольствія ни намъ, ни другимъ; слѣдовало бы переписать всю симфонію, чтобы дать понятіе о новеллистическомъ характерѣ, который въ ней проведенъ. Только

---

*) Столь же характеристичны выраженія Шумана о Шубертѣ, какъ о сочинителѣ пѣсенъ и о композиторѣ вообще. «Если плодовитость есть признакъ геніальности, тогда Шубертъ одинъ изъ величайшихъ. Онъ постепенно переложилъ бы на музыку всю нѣмецкую литературу. Всюду, къ чему онъ прикасался, прорывалась ключемъ музыка; Эсхилъ, Клопштокъ, столь недоступные для переложенія на музыку, поддавались подъ его руками; одинаково удавалось ему уловить глубокіе моменты въ легкихъ стихахъ В. Мюллера и др.». — «Шубертъ навсегда останется любимцемъ молодежи; онъ проявляетъ то, чего она желаетъ, переполненное сердце, отважныя мысли, быстрое дѣйствіе; онъ подсказываетъ ей то, что она любитъ болѣе всего, романтическія исторіи, о дѣвушкахъ и приключеніяхъ; примѣшиваетъ онъ шутку (Witz) и юморъ, но не настолько, чтобы этимъ омрачить основное мягкое настроеніе. При этомъ онъ окрыляетъ собственную фантазію играющаго, какъ никто, кромѣ Бетховена. Отклики Бетховена встрѣчаются всюду, но и безъ него Шубертъ не былъ-бы инымъ; его особенности проявились-бы, можетъ быть, нѣсколько позднѣе. Сравнительно съ Бетховеномъ Шубертъ есть характеръ женскій, много болтливѣе, мягче и шире. И онъ, правда, проявляетъ мѣстами свою силу, показываетъ массы, но всегда это относительно, какъ женщина къ мужчинѣ; онъ приказываетъ, гдѣ она проситъ и уговариваетъ, все это, однако, только въ сравненіи съ Бетховеномъ; сравнительно съ другими онъ достаточно мужественъ, онъ даже наиболѣе отважный и щедрый изъ всѣхъ новѣйшихъ композиторовъ».

**) Т. е. во время составленія этой книги.—Нынѣ же всѣ его симфоніи изданы. *Зам. пер.*

со второю частію, которая обращается къ намъ столь трогательно, я не могу разстаться, не сказавъ двухъ-трехъ словъ. Тутъ есть одно мѣсто, а именно то, гдѣ издали слышится рожокъ, намъ кажется, будто это сошло къ намъ изъ другой сферы. Это мѣсто всѣ слушаютъ съ большимъ вниманіемъ, будто небесный гость бродитъ въ оркестрѣ». То обстоятельство, что Шубертъ, особенно въ инструментальныхъ своихъ сочиненіяхъ, вмѣстѣ съ оконченнымъ, представляетъ полу-оконченное и неготовое, объясняется лишь его громадною производительностію, постоянно возроставшей, начиная съ тринадцатаго года его жизни. Положительно извѣстно, что въ сочиненіяхъ своихъ онъ никогда ничего не измѣнялъ, потому что не имѣлъ «для того времени».

Изъ числа всѣхъ, частію неоконченныхъ оперъ (около 20; Крейсле ихъ удачно называетъ «Lieder-Opern»), «Singspiele» и мелодрамъ Шуберта, одна только оперетта «Der häusliche Krieg oder die Verschworenen» дожила до возобновленія (въ Франкфуртѣ, Вѣнѣ и пр.). Большая часть прочихъ сочиненій совсѣмъ не появлялась на сценѣ; тѣмъ менѣе они могутъ явиться въ наше время, когда вездѣ, даже на «всемірно-извѣстныхъ» сценахъ, усердно представляютъ высшій парижскій вздоръ и канканъ. О сердечно-простой, полной прелести музыкѣ къ драмѣ Розамунда, мы высказались по случаю исполненія ея въ музыкальномъ институтѣ въ Кобленцѣ. «20 Декабря 1823 г., въ Вѣнскихъ газетахъ было объявлено: Розамунда, Княгиня Кипрская. Романтическая драма въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ хорами, музыкою и танцами, сочиненія Гельмины фонъ Чези, урожденной баронессы Кленке—музыка Шуберта». Съ того времени эту музыку рѣдко приводилось слышать даже въ концертахъ; въ театрѣ же никогда уже не могло имѣть успѣха неестественное, черезъ-чуръ романтическое, сентиментальное стихотвореніе г-жи фонъ Чези, сообщившей скуку и Евріантѣ Вебера. Увертюра этой драмы столь очаровательна въ пѣснеобразномъ Andante и въ Allegro, могущественно возрастающемъ съ приближеніемъ къ концу, что мы находимъ вполнѣ понятнымъ почему при первомъ ея исполненіи раздавались единодушные возгласы «Da capo». Ея построеніе, болѣе тонкое, сравнительно съ великими классическими образцами, напоминаетъ романтическую манеру Вебера, особенно его Преціозу, съ которой и прочая музыка имѣетъ нѣкоторое сходство, такъ какъ и она состоитъ изъ одной пѣсни въ стихахъ и хоровъ. Намъ нравятся, пред-

почтительно предъ «луннымъ» романсомъ, уже слишкомъ луннымъ, чрезвычайно свѣжіе хоры, а изъ нихъ особенно хоръ духовъ, который по своей глубокомысленной серьезности и созерцательному спокойствію заслуживаетъ быть сравненнымъ съ хорами жрецовъ въ «Волшебной флейтѣ». Если же другой, превосходящій насъ, критикъ высказываетъ о вышеупомянутой оперетте даже то мнѣніе, что, не смотря на скромныя и простыя средства, въ ея одиннадцати номерахъ болѣе прелести чѣмъ во всѣхъ операхъ Вагнера то это вѣрно и относительно превосходства прочихъ драматическихъ сочиненій Шуберта, такъ что, вѣроятно, будетъ справедливо желаніе услышать что нибудь изъ нихъ въ нашихъ концертахъ. Изъ многочисленныхъ церковныхъ сочиненій Шуберта (мессъ, офферторій, гимновъ и пр.), замѣчательнѣйшимъ считаютъ его мессу въ Es-dur, написанную имъ, также какъ и большая симфонія, въ годъ его смерти.

Шубертъ вообще былъ геній, надѣленный слишкомъ богато, въ полной мѣрѣ имѣвшій призваніе соединить глубину Бетховена съ пріятностію и легкостію Моцарта. Къ сожалѣнію, ранняя смерть похитила художника, еще полнаго охоты и силы творчества, такъ что многія изъ его произведеній не успѣли созрѣть до совершенства по формѣ, которой мы преимущественно дивимся въ его пѣсняхъ.

Объ артистическомъ характерѣ и образѣ жизни Шуберта весьма мало извѣстно; мы извлекаемъ объ этомъ нѣкоторыя данныя, особенно характеризирующія его изъ сочиненія Крейсле, причемъ позволяемъ себѣ кое-что иначе распредѣлить и сократить. «Онъ обыкновенно начиналъ дневную свою работу утромъ и продолжалъ ее безпрерывно до самаго обѣда. Тутъ все его существо обращалось въ музыку, часто онъ чувствовалъ себя тронутымъ своими же твореніями; свидѣтели увѣряютъ, что, по сіяющимъ глазамъ и измѣненному голосу его, можно было заключать какъ сильно работала душа его. Остальная часть дня посвящалась, почти также правильно, удовольствіямъ въ кругу друзей, а въ хорошее время года—поѣздкамъ за городъ, въ компаніи. Несомнѣнно малѣйшаго побужденія было достаточно, чтобы опять пробудить постоянно безпокойный духъ Шуберта; такъ прелестная серенада на текстъ Шекспира («Horch, horch die Lerch' im Aetherblau») была сочинена во время подобной увеселительной прогулки, въ гостинницѣ; тамъ же она и написана, и такъ какъ представлялся къ тому удобный случай, тотчасъ же пропѣта. Вообще тотъ, кто доставлялъ ему предметъ для музыкальной разработки, могъ быть увѣренъ, что, если таковой по немъ, то сочиненіе будетъ готово очень скоро. Такимъ образомъ въ невѣроятно короткое время была написана извѣстная пѣсня «Der Wanderer» на слова Шмидта, изъ Любека. Также было и съ «Erlkönig»; прочитавъ съ большимъ волненіемъ нѣсколько разъ бал-

ладу, Шубертъ тотчасъ же положилъ ее на музыку столь быстро, какъ только было возможно писать ноты.

Въ знатныхъ обществахъ, куда Шубертъ являлся только изъ услужливости, чтобы аккомпанировать своимъ пѣснямъ, онъ былъ робокъ и молчаливъ. Когда онъ аккомпанировалъ съ одушевленіемъ имъ самимъ созданнымъ пѣснямъ, лицо его было чрезвычайно серьезно, и тотчасъ же по окончаніи, онъ удалялся въ ближайшую комнату. Не обращая вниманія на похвалы и одобренія, онъ избѣгалъ комплиментовъ, но былъ доволенъ, когда друзья его оказывали ему одобреніе. Онъ не танцовалъ, но это не мѣшало ему иногда посѣщать домашніе балы близко знакомыхъ семейныхъ кружковъ; тутъ онъ былъ всегда готовъ сѣсть за фортепьяно и импровизировать по цѣлымъ часамъ прекраснѣйшую музыку для танцевъ. (Какъ важничаютъ иногда наши диллеттанты; они бы не рѣшились импровизировать!) Піесы, которыя ему нравились, онъ повторялъ, чтобы ихъ запомнить и тотчасъ же написать. Тѣ вечера, въ которые Шубертъ не былъ приглашаемъ въ гости, онъ проводилъ обыкновенно съ друзьями, большею частію не музыкантами, въ гостинницѣ. Тутъ развязывался языкъ его и онъ вступалъ въ веселый разговоръ; при этомъ у него не было недостатка ни въ остротахъ, ни въ веселыхъ выдумкахъ, хотя ему, впрочемъ, была чуждою шумная веселость. Вѣроятно, иногда нарушалась hora legalis (законный часъ); можетъ быть, опустошался и лишній стаканъ вина, но то, что разсказываютъ о наклонности Шуберта къ пьянству, есть преувеличеніе, если не чистѣйшая выдумка. Шубертъ, впрочемъ, любилъ хорошее вино и часто пилъ даже лишнее. Тогда онъ становился вспыльчивымъ и непріятнымъ для окружающихъ.

Изъ оперъ, исполняемыхъ въ то время, его особенно интересовало «Швейцарское семейство» Вейгля,—первая опера, которую онъ вообще услышалъ. Потомъ ему нравились Медея Керубини, Jean de Paris—Боальдье, Изуарда «Замарашка» (Aschenbrödel), особенно «Ифигенія въ Тавридѣ»—Глюка. Это послѣднее произведеніе каждый разъ приводило его въ восторгъ и подъ конецъ онъ сталъ предпочитать его всѣмъ другимъ операмъ за ея благородную простоту и возвышенный стиль. Итальянская опера, до блестящихъ временъ которой онъ также дожилъ, своею мелодичностію, лишенную всякаго (?) глубокаго ощущенія, мало привлекала Шуберта. Впрочемъ онъ былъ поклонникомъ Лаблаша, а Севильскій Цирюльникъ—Россини, который еще никому не нравился, уже прельщалъ его; его интересовали также нѣкоторыя отрывки изъ Отелло».

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Эпигоны. Опера послѣ Моцарта въ Италіи, Франціи и Германіи.

«Музыкальное искусство потеряло богатое достояніе и еще лучшія надежды» высказалъ Грильпарцеръ, оплакивая смерть Шуберта; и дѣйствительно, печальная муза никогда еще не

оплакивала болѣе горькой потери. Гайднъ, Моцартъ и Бетховенъ вполнѣ исполнили задачу своей жизни; Шуберту, который вполнѣ былъ достоенъ слѣдовать четвертымъ за этими тремя царями классическаго времени въ Вѣнѣ, была назначена судьбою непродолжительность жизни и «искрѣ божества», которую Бетховенъ угадалъ въ молодомъ Шубертѣ, не суждено было разгорѣтся въ пламя, распространяющее вокругъ себя свѣтъ и теплоту. Такимъ образомъ, художественная его дѣятельность осталась безъ вліянія на послѣдующее время: композиція пѣсни была еще слишкомъ новымъ родомъ въ музыкѣ, а инструментальныя, въ особенности фортепьянныя сочиненія Шуберта, не могли имѣть притязанія на одинаковое, съ большими произведеніями классиковъ, значеніе. Ихъ характеръ—не идеальный, условливающій равномѣрность и красоту гармоніи всѣхъ частей классической композиціи; онъ скорѣе индивидуально-личный, болѣе реальный. Въ инструментальныхъ своихъ сочиненіяхъ Шубертъ передавалъ свое собственное, индивидуальное ощущеніе непосредственно, каково оно было, и лишь рѣдко въ чистой, художественной объективности своихъ пѣсенъ. Въ нихъ появилось безпокойство романтизма, которое художественно побѣждено было только Мендельсономъ и особенно Шуманомъ, въ ихъ лучшихъ произведеніяхъ. Его Impromptus и Moments musicals чрезвычайно ясно напоминаютъ «Lieder ohne Worte» Мендельсона и «Phantasiestücke» Шумана. Поэтому Шубертъ представляетъ переходъ отъ классическаго періода къ новѣйшему развитію музыки, возбужденному и сопровождаемому романтическою поэзіею. То время не знало ничего о Шубертѣ, Бетховенъ былъ недосягаемъ въ своей особенности — «Кто можетъ создать еще что нибудь послѣ Бетховена? спрашивалъ самъ Шубертъ,—слѣдовательно, Гайднъ и Моцартъ остались тѣми художниками, которыхъ будущее поколѣніе избрало себѣ для послѣдованія. Исторія искусства можетъ поверхностно пройти быстро и обильно развивающійся эпигонизмъ ея, съ другой же стороны она должна выдвинуть изъ массы тѣхъ дѣятелей, которые въ своихъ произведеніяхъ, хотя и не имѣютъ яснаго признака геніальной своеобразности, но все-таки показываютъ мастерское, остроумное обладаніе формою.

Менѣе всего было сдѣлано въ симфоніи, такъ какъ она немыслима безъ большого гармоническаго богатства и поэтиче-

скаго полета фантазіи, почти такъ сказать, нѣсколько героическаго характера. Этимъ менѣе всего была одарена «Вѣнская школа», судя по вполнѣ лирическому характеру и даже меньшему объему симфоній,—какъ бы переложенныхъ изъ квартетовъ. Того, что Рохлицъ не находитъ въ операхъ прелестнаго віолончелиста и сочинителя для пѣнія Данциса, а именно импонирующаго блеска геніальной изобрѣтательности, тонкости и рѣшительности въ характеристикѣ, воспламеняющаго и далеко дѣйствующаго вокругъ себя жара исполненія, не достаетъ также и прочимъ сочинителямъ того времени, Ферд. Рису, Ф. Э. Феска, Онслову, А. Ромбергу и др. Но все было разработано «съ похвальнымъ прилежаніемъ», какъ обыкновенно профессоры выражаются предъ своими учениками. Симфоніи Георга *Онслова* (1784—1853), которыя еще иногда исполняются, суть образцовыя произведенія по формѣ, безъ причудливостей, но и безъ фантазіи: онѣ ясны и отчетливы, однимъ словомъ благородны и солидны, какъ и самъ сочинитель и какъ всякое хорошее англійское произведеніе вообще. Весьма похвально, впрочемъ, что Риль (Musikalische Charakterköpfe I) снова обратилъ вниманіе на совершенство формы камерныхъ композицій Онслова, такъ какъ въ наше время «содержаніе» въ прекрасномъ выставляется столь нехудожественно, односторонне, а достоинствомъ формы часто совсѣмъ пренебрегаютъ. Симфоніи Онслова, говоритъ Риль, — только струнные квартеты для оркестра, а въ операхъ его («Der Hausirer») лучшее суть увертюры. «Онсловъ остановился на камерной музыкѣ, подобно тому, какъ Платенъ на лирикѣ». Вообще, относительно квартетовъ условія были лучше; квартеты Ф. Э. Феска (1789—1826) и Андрея Ромберга, по мнѣнію К. М. фонъ Вебера и Рохлица, очень хорошо могутъ быть исполнены на ряду съ квартетами Гайдна и Моцарта. Кантаты Ромберга съ аккомпаниментомъ оркестра: Das Lied von der Glocke, die Kindesmörderin (второе сочиненіе онъ самъ признавалъ за свое лучшее), Die Macht des Gesanges—Шиллера, «Die Harmonie der Sphären», и «Was bleibet und was schwindet» Козегартена, суть единственныя произведенія этого рода, еще нынѣ иногда исполняемыя и которыя выслушиваются съ участіемъ. Въ новѣйшее время все это кажется скучнымъ и устарѣлымъ—«домашній столъ» для мѣщанъ. Пусть такъ; но это — вкуснѣе и здоровѣе иной новѣйшей смѣси. Мы не

будемъ отрицать, что напр. пожаръ въ «Lied von der Glocke» изображенъ уже слишкомъ умѣренно, но вѣдь таковъ былъ общій характеръ того времени, что мелодичныя піесы по достоинству далеко стояли выше быстрыхъ, огненныхъ, особенно піесъ d'ensemble. Наше время преимущественно любитъ сильно-возбуждающее, аффекты, доходящіе до крайности, даже furioso, а не спокойно-прекрасное выраженіе. Даже новѣйшія благозвучныя, пѣснеобразно-мелодичныя симфоніи I. В. Калливоды (род. 1800 въ Прагѣ) принадлежатъ къ той же области; онѣ считаются лучшими, но все-таки не удовлетворяютъ высшимъ требованіямъ. Интересно сравненіе его благозвучной, эффектной фортепьянной піесы «L'engagement de danse» съ безконечно болѣе тонкимъ и по настроенію болѣе богатымъ «Aufforderung zum Tanz» Вебера.

Формально-развивающее вліяніе Моцарта, которое выражается во всѣхъ упомянутыхъ произведеніяхъ, нашло свое художественное заключеніе въ I. Неп. *Гуммелѣ* (род. въ Пресбургѣ 14 Ноября 1778, умеръ капельмейстеромъ въ Веймарѣ 17 Октября 1837). Послѣ трехъ великихъ художниковъ, Гуммель есть величайшій фортепьянный композиторъ (но не сонатъ); онъ основалъ собственную школу и заставилъ забыть *Дуссека, Штейбельта, Плейеля* и др. Изъ его сочиненій, разсчитанныхъ на блестящую игру, и образцовыхъ по формѣ, замѣчательны его рондо и извѣстный полонезъ «La bella capricciosa». Въ его концертахъ, также превосходно написанныхъ, аккомпаниментъ иногда слишкомъ богатъ, — ошибка, въ которую, по другой причинѣ, не впадаютъ наши новѣйшія композиторы концертовъ, въ замѣнъ чего однако, они какъ корибанты около малаго Юпитера, тѣмъ болѣе шумятъ въ промежуткахъ между соло. Вообще наиболѣе совершеннымъ произведеніемъ Гуммеля считается и вполнѣ справедливо — его септетъ для фортепьяно со струнными и духовыми инструментами, основательное и притомъ блестящее,—великолѣпно-плавное сочиненіе, но недовольно глубокое для того, чтобы выдержать сравненіе съ произведеніями Бетховена. Въ игрѣ на фортепьяно, особенно въ свободной фантазіи, Гуммель считался величайшимъ художникомъ своего времени, какимъ признаетъ его часто склонный къ порицанію Л. Шпоръ *). При-

*) «Болѣе всего привлекательна для меня его импровизація, относительно которой до сихъ поръ не сравнялся съ нимъ ни одинъ фортепіанный вир-

томъ онъ строго держался такта и темпа,—что многіе ученики Листа считаютъ несогласимымъ съ ихъ геніемъ: «Для него было ужасно: несносное, своевольное tempo rubato, то задержаніе такта, то его поспѣшность, чѣмъ въ новѣйшее время большая часть фортепьянныхъ виртуозовъ (какъ и почти всѣ пѣвцы) приводятъ въ отчаяніе истиннаго любителя искусства» (Musikalische Briefe von einem Wohlbekannten, Leipzig II Aufl. 1860). Чтобы оцѣнить мессы Гуммеля, сродныя съ мессами Моцарта, достаточно сравнить ихъ съ мессами Нейкомма, принадлежащими также къ этому времени и еще нынѣ иногда исполняемыми. Впослѣдствіи Гуммель составлялъ хорошіе аранжементы нѣкоторыхъ симфоній Гайдна и Моцарта, а также первыхъ семи симфоній Бетховена (для фортепьяно, флейты, скрипки и віолончели).

Въ томъ же направленіи трудился классически образованный *Мошелесъ* (1794—1870), съ 1846 г. состоявшій профессоромъ консерваторіи въ Лейпцигѣ (концертъ для двухъ роялей «Hommage à Händel» и пр.). Напротивъ, соперникъ его въ Вѣнѣ, Калкбреннеръ (1823) и еще болѣе, пріятный, по изяществу истинно фортепіаннаго исполненія, безподобный *Тальбергъ* (род. въ 1812 г. ум. 1871 г.) преслѣдовали односторонне виртуозныя цѣли. Въ нѣкоторомъ смыслѣ и *К. М. фонъ Веберъ* можетъ быть причисленъ, по своимъ фортепіаннымъ сочиненіямъ, къ послѣдователямъ Гуммеля, хотя имѣетъ преимущество предъ нимъ въ бо̀льшей оригинальности и бо̀льшей оживленности. Его прекрасные, по колориту варіаціи, рондо, полонезы и концерты принадлежатъ къ благороднѣйшимъ и наиболѣе благодарнымъ задачамъ, которыя можетъ себѣ поставить хорошо развитой бравурный и концертный исполнитель;

туозъ. Будучи приглашенъ играть вальсъ для танцующимъ въ сосѣдней комнатѣ, онъ сталъ переходить въ свободную фантазію, которая постоянно держалась въ ритмѣ вальса, такъ что не мѣшала танцующимъ. Потомъ онъ бралъ легко понятныя темы и фигуры изъ сочиненій, исполненныхъ мною и другими въ тотъ же вечеръ, ввивалъ ихъ въ свой вальсъ и варіировалъ при каждомъ ихъ возвращеніи все богаче и интереснѣе. Наконецъ даже одна изъ нихъ превратилась въ тему для фуги и тогда показалъ онъ все свое контрапунктическое умѣніе, не лишая вальсирующихъ ихъ удовольствія. Потомъ онъ возвратился къ элегантному стилю и подъ конецъ развилъ бравуру, какой никогда отъ него не слыхали. Притомъ въ этомъ финалѣ все еще являлись заимствованныя темы, такъ что цѣлое вполнѣ художественно округлилось». (Sphor, Selbstbiographie I).

въ сонатахъ же его чувствуется, конечно не въ той мѣрѣ, какъ у Гуммеля, недостатокъ твердой органической связи: Адажіо и Менуэты дѣйствительно восхитительны, тогда какъ въ его Allegro, особенно въ ихъ вторыхъ частяхъ, мы часто встрѣчаемъ пустыя, фразообразныя мѣста. Концертная соната, говоритъ Риль, должна была уступить преимущество настоящей камерной сонатѣ.

Явившіяся на ряду съ сочиненіями Гуммеля холодныя, академическія, гладкія по формѣ, сонаты *Клементи* (род. въ Римѣ 1752, умеръ въ Лондонѣ 1832), имѣютъ мало значенія. Моцартъ называлъ его — и это могъ сдѣлать только одинъ Моцартъ—простымъ механикомъ. Его лучшее произведеніе «Gradus ad Parnassum» уже вытѣснено этюдами его ученика *Іог. Б. Крамера*, считающимися и понынѣ классическими. Прочія сочиненія его, къ счастію, уже забыты. Изъ другихъ учениковъ Клементи замѣчательны, какъ композиторы, еще двое: Джонъ *Фильдъ*—своими нѣжными ноктюрнами и Людвигъ Бергеръ, сонаты котораго были слишкомъ серьезны для современнаго вкуса. Фортепіано стало всеобщимъ моднымъ инструментомъ, и «Schule der Geläufigkeit» («школа бѣглости»)— стереотипнымъ учебникомъ музыкальной педагогики. *Карлъ Черни* (1791—1857), родоначальникъ вѣнскихъ піанистовъ, былъ дѣльный музыкантъ и весьма заслуженный учитель (Листъ и Дёлеръ его ученики), но несчастно-плодовитый много-писатель, съ своими девятью стами сочиненій до новѣйшаго времени владѣвшій музыкальнымъ рынкомъ. «Сколько я могу припомнить, мнѣ приходилось ежедневно давать по двѣнадцати уроковъ, четыре часа мнѣ нужно было для сочиненія, одинъ—для чтенія, одинъ для ѣды и шесть для сна». Извѣстно, что онъ въ одно и то же время писалъ три или четыре сочиненія на столькихъ же столахъ. Съ меньшимъ фондомъ и съ меньшимъ усиліемъ занимались этою выгодною фабрикаціею парижскія фирмы: Франсуа Гюнтенъ, Генрихъ Герцъ и К°, подобно тому, какъ теперь въ Германіи занимаются Карлъ Фоссъ, Ѳ. Эстенъ, Гейнрихъ Крамеръ и др.

Какъ композитора для пѣнія, слѣдуетъ назвать *Цумштега* (1760—1802), искренняго друга Шиллера въ его юности. Его вокальныя сочиненія, баллады Бюргера, представляютъ въ отдѣльности, особенно относительно живописности аккомпанимента, много интереснаго; вообще же они, будучи лишены силы

и оригинальности, совершенно устарѣли. Изъ прочихъ пѣсенъ этого времени мы назовемъ еще двѣ, достойныя вниманія, А. Ромберга: «Kennst du das Land»? (Гёте) и «Flüchtiger als Wind und Welle» (Гердера); по крайней мѣрѣ мы ихъ предпочитаемъ довольно извѣстному сочиненію того же автора «Sehnsucht» на слова Шиллера.

Опера шла далѣе по пути, проложенному «Похищеніемъ изъ Сераля» и «Волшебною флейтою» Моцарта; рядомъ съ нею явилась Вѣнская народная опера, основанная *Диттерсдорфомъ*, о которой изъ за ея особенностей нельзя не упомянуть здѣсь. *Карлъ фонъ Диттерсдорфъ* (собственно К. Диттерсъ, род. въ Вѣнѣ 2 Ноября 1739 умеръ отставнымъ капитаномъ князя-архіепископа Бреславльскаго 31 Октября 1799) ввелъ въ нѣмецкую драматическую музыку, вмѣсто существовавшихъ до того времени «Sing» и «Liederspiel», дѣйствительную комическую оперу, съ совершенно разработанными ансамблями и финалами. Лучшее его сочиненіе—«Doktor und Apotheker». Самъ Диттерсдорфъ, въ послѣдніе пять лѣтъ своей жизни, будучи удрученъ скорбью, говоритъ въ своей,—достойной чтенія—довольно наивной автобіографіи (приведенной въ порядокъ и изданной Шпаціеромъ, Leipzig 1801): «послѣ этой піесы накропалъ я еще много оперъ, изъ коихъ многія исполняются на разныхъ германскихъ сценахъ» (Das rothe Käppchen, Hieronymus Knicker, der Schiffspatron и др.). Диттерсдорфъ является намъ наиболѣе удачнымъ художникомъ въ веселомъ комизмѣ и, можетъ быть, единственнымъ въ забавной каррикатурѣ,—вообще основательнымъ и образованнымъ композиторомъ, хотя и слишкомъ беззаботнымъ относительно оцѣнки своего таланта, уважаемаго даже Глюкомъ и выказавшагося также въ серьезной музыкѣ, въ ораторіи, симфоніи и пр. Какъ у немногихъ изъ композиторовъ позднѣйшаго времени, его вполнѣ музыкальная натура всегда хорошо сознавала свою музыкальную задачу; это доказывается письмомъ-статьей его «Ueber die Grenzen des Heroischen und Komischen in der Musik», напечатанномъ въ Leipziger Allgemeine Musikzeitung. Его комическія оперы, какъ по жизненно-вѣрной характеристикѣ, такъ и по формальному построенію отдѣльныхъ музыкальныхъ піесъ, можно назвать образцовыми: Шпоръ ставитъ ихъ, «по внутреннему музыкальному достоинству», гораздо выше опереттъ Гретри. Наша «образованная» публика не спо-

собна понять чисто музыкальныхъ достоинствъ; еще болѣе недостаетъ въ ней добродушія и простосердечія, чтобы она могла еще забавляться этимъ простымъ, стариннымъ матеріаломъ.

Оперетты въ легкой музыкальной рамкѣ писали между прочими *Кауеръ* (Das Donauweibchen), *Шенкъ* (Der Dorfbarbier) и баснословно-плодовитый Моцартъ площадныхъ пѣвцовъ — Венцель *Мюллеръ* (1767—1835), который безумнымъ юморомъ своихъ волшебныхъ фарсовъ die Schwestern von Prag, das Sonntagskind, der Zauberschleier и др. доставлялъ непритворное удовольствіе даже высокообразованному Гофману, тогда какъ серьезная критика, сдѣлавшаяся благоразумною, хочетъ доказать, что не слѣдуетъ смѣяться надъ такими глупостями (Риль въ «Musikalische Charakterköpfe I). Музыка всѣхъ этихъ скромныхъ, и отчасти способныхъ и къ болѣе высокому роду сочиненій, народныхъ композиторовъ, въ своемъ родѣ весьма оригинальна, здорова и свѣжа; она не исключаетъ даже и трогательнаго (Ach, die Welt ist gar so freundlich, Da streiten sich die Leut' herum, So leb' denn wohl du stilles Haus, В. Миллера). Беззаботная веселость ея стоитъ безконечно выше небрежной куплетной музыки нашего все, болѣе и болѣе процвѣтающаго фарса (Posse), все остроуміе котораго тратится на ничтожныя и вульгарныя сатирическія слова. Но она требуетъ также вообще лучшихъ музыкальныхъ средствъ, особенно въ пѣніи, противъ тѣхъ, какія въ состояніи предложить несчастные нѣмецкіе лѣтніе трактирные театры, въ которыхъ все становится крайне грубымъ.

Въ области настоящей оперы оказалось мало жизни въ Германіи. Большая часть композиторовъ, если они только не писали по итальянски, ограничивались—по справедливости сознавая слабость своихъ силъ—водевилемъ (Singspiel) въ родѣ оперы, такъ напр. *Іосифъ Вейгль* (род. 28 Марта 1766 въ Эйзенштадтѣ въ Венгріи, ум. 3 Февраля 1846 въ Вѣнѣ), глубоко унылое сочиненіе котораго «Швейцарское семейство» можно назвать образцовымъ по развитію сентиментальности. Хотя мы и признаемъ въ этомъ сочиненіи тонкую, живую инструментовку и прекрасный вокальный стиль, при всемъ томъ намъ не нравится болѣе, проходящая по всему произведенію, трогательная простота и почти плачевная чувствительность («Setz dich liebe Emmeline» etc.); во всякомъ случаѣ оно имѣетъ здоровый и натуральный основной мотивъ — тоску по родинѣ.

Бо̀льшаго опернаго паѳоса достигъ *Петръ фонъ Винтеръ* (род. въ Мангеймѣ 1754, умеръ въ Мюнхенѣ 1825); но онъ не могъ дойти до большаго ритма въ аріи и до общаго драматизма Моцарта. Изъ его сочиненій, одна опера пользуется еще до нынѣ почетомъ: «Das unterbrochene Opferfest» (Прерванное жертвоприношеніе); она отличается пріятностью и доступностью въ мелодіи («Wenn mir dein Auge strahlet», «Ich war als ich erwachte» и др.), сильными хорами и богатымъ ансамблемъ. Для Шиканедера онъ написалъ въ 1794 г. вторую часть Волшебной флейты «Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen», довольно хорошее изъ числа посредственныхъ сочиненій, какими бываютъ всегда продолженія великихъ художественныхъ произведеній.

Вліяніе Моцарта на нѣкоторыхъ художниковъ итальянской оперы было болѣе обще и продолжительно; сначала полнотою въ гармоніи и болѣе богатою инструментовкою, а потомъ и драматическимъ планомъ и характеристикою они достигли высшаго направленія. *Ригини* (1756—1812), по прекрасной формѣ въ пѣніи, довольно близокъ къ Моцарту, но тѣмъ болѣе далекъ онъ отъ него въ драматическомъ отношеніи; оперы его были, какъ выражается Аббатъ Арно объ итальянскихъ операхъ временъ Глюка, «des concerts dont le drame est le prétexte *). Ригини еще вполнѣ придерживался чисто лирической формы оперъ неаполитанской школы. Напротивъ того, Саккини—въ своемъ мастерскомъ произведеніи «Oedipe à Colone», пользовался болѣе формами Глюка. Моцартовской средины между лирическою мягкостію итальянцевъ и драматическою серьезностью Глюка держался *Антоніо Сальери*, котораго, по характеру его музыки, можно назвать почти нѣмцемъ. Онъ родился въ 1750 г., въ венеціанской крѣпости Леньяго, умеръ въ 1825 г. въ Вѣнѣ, гдѣ въ теченіи 59 лѣтъ служилъ четыремъ Австрійскимъ монархамъ. Его французская опера «les Danaïdes», сочиненіе, которое ему предоставлено было Глюкомъ, когда тотъ былъ вызванъ изъ Парижа обратно въ Вѣну, было сначала принято за произведеніе самого Глюка. Нѣкоторое значеніе имѣетъ и то обстоятельство, что Вѣнцы предпочитали Донъ-Жуану, Моцарта, оперу Сальери «Azur, Re

---

*) Т. е. вокальные концерты, для которыхъ драма служитъ только предлогомъ.

d'Ormus». Мозель (Ueber das Leben u. die Werke des Anton Salieri. Wien 1827) хвалитъ ее какъ «превосходнѣйшую изъ всѣхъ итальянскихъ серьезныхъ оперъ, не исключая даже Тита Моцарта». Говорятъ, что всѣ комическія оперы (La grotta di Trifonio etc.) также содержатъ въ себѣ много хорошаго. Нынѣ произведенія Сальери преданы забвенію—незаслуженному, если принять въ соображеніе безхарактерную мелодику многихъ сочиненій новѣйшихъ итальянцевъ. Подобно тому, какъ Винтеръ и Ригини, коихъ упражненія для пѣнія еще и теперь имѣютъ значеніе, Сальери былъ заслуженнымъ и вліятельнымъ учителемъ, образовавшимъ отличныхъ учениковъ, особенно въ музыкальномъ сочиненіи (Вейгля, Гуммеля, Мошелеса,. Шуберта, Фр. Листа и др.).

Въ комической оперѣ славился особенно *Паэзіелло* (1741—1816), соперникъ Чимарозы, отличающійся драматическою оживленностію, особенно въ финалахъ. Любимыми его операми въ Германіи были: «Die schöne Müllerin» (La bella molinara) и «Il Rè Teodore in Venezia».—Фіораванти (ум. 1837) выказалъ также развитой талантъ свой въ комической характеристикѣ. Его опера «Le canta rici villane» (Деревенскія пѣвицы) была долгое время любимою піесою въ репертуарѣ нѣмецкихъ сценъ. Эд. Гансликъ пишетъ о новомъ, чрезвычайно равнодушно принятомъ, исполненіи ея въ Вѣнѣ: «Эта музыка содержала въ себѣ пріятныя, но быстро проходящія прелести для своего времени и народа. Фіораванти принадлежалъ къ плодовитому, по числу дѣятелей, но, въ отношеніи творчества, незначительному переходному періоду, который послѣ блестящихъ временъ Чимарозы и Паэзіелло подготовилъ появленіе Россини. Его музыка, мягкая, благозвучная, округленная,—отличается пріятностью и весельемъ; но при этомъ она чрезвычайно формальна и поверхностна, и, говоря правду, просто пуста». Выше Фіораванти, почти настолько какъ Диттерсдорфъ ниже Моцарта, стоитъ настоящій мастеръ музыкальной комедіи *Доминико Чимароза*, род. въ Неаполѣ 1755 г., умеръ въ Венеціи 11 Января 1801 г. Онъ, подобно Моцарту, болѣе всего знаменитъ своими ансамблями и финалами, рѣшающими художественное достоинство оперы. Онъ представляетъ намъ образецъ тонкой и остроумной комики въ своей отличной и нисколько неустарѣлой оперѣ «Il matrimonio segreto» (Тайный бракъ); въ ней замѣчательна тѣс-

нѣйшая связь съ опернымъ творчествомъ Моцарта. Увертюра ея удивительно похожа на увертюру Фигаро, инструментовка весьма характеристична и еще скромнѣе, чѣмъ у Моцарта. Особенною прелестью отличаются тайныя любовныя сцены въ интродукціи, написанныя съ душою—и con amore, что объясняется тѣмъ, что авторъ самъ въ своей молодости довольно часто испытывалъ подобное. Опера эта, при первомъ своемъ исполненіи въ Вѣнѣ (1791), была, по приказанію Императора Леопольда, тотчасъ же повторена, а въ 1793 г. исполнена въ Неаполѣ 57 разъ къ ряду.

Между Чимарозою и Россини—междуцарствіе, характеръ котораго преимущественно представляютъ Ф. Паэръ (1771—1839) и Симонъ Майеръ. Оперы (Sargino, Camilla и др.), которыя писалъ Паэръ, состоя придворнымъ композиторомъ различныхъ государей и наконецъ Наполеона I, написаны вполнѣ во вкусѣ того времени, гладко и блестяще, но безъ характера и вдохновенія. Онъ подражалъ образцамъ Моцарта только поверхностно, въ болѣе полной инструментовкѣ. Еще менѣе замѣчателенъ Симонъ Майеръ (не еврей), который также старался приспособить нѣмецкую манеру къ итальянскому вкусу. Кажется чрезвычайно смѣшнымъ, что теоретикъ Г. Веберъ совершенно серьезно говоритъ: «Англію подарила Германія Генделемъ, Францію—Глюкомъ и Италію—Симономъ Майеромъ».

Послѣ этихъ полухудожниковъ, въ итальянской оперѣ явился новый оригинальный геній: Джіоакимо *Россини* (род. 29 Февраля 1792 г. въ Пезаро въ Романьѣ; умеръ 1868 г. въ Парижѣ) *). Россини оставилъ совершенно безъ вниманія попытки своихъ послѣднихъ предшественниковъ: помогать родному своему искусству заимствованіемъ у другихъ; онъ не страшился насмѣяться даже надъ прославленнымъ Паэзіелло, который до него сочинилъ «Цирюльника»—въ пѣсняхъ обоихъ стариковъ (въ аріеттѣ Бартоло и аріи Марцеллины). «Избалованный любимецъ грацій не признавалъ никакихъ ученій («Che cosa? parole? Effetto! Effetto!»), его школою была жизнь и соб-

---

*) Rossini's Leben u. Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal (Vie de Rossini 2. vol. Paris 1824) geschildert u. mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet von Amadeus Wendt. Leipzig 1824.

ственный геній. Пусть серьезные нѣмецкіе музыканты покачиваютъ головою и жалуются на поверхностность его произведеній, на недозволительные модуляціонные и оркестровые эффекты, на неподвижные пассажи crescendo и stretto, даже на безхарактерность и однообразіе въ мелодіяхъ, однимъ словомъ на недостатокъ художественной законченности (сравн. между прочими капуцинаду, подражаніе Шиллеровой, въ «K. M. von Webers hinterlassene Schriften I»). Всѣ ихъ сомнѣніи «сокрушили оперныя мелодіи Россини такъ, что онѣ развѣялись, какъ мечта воображенія» (Р. Вагнеръ). Россини восхищалъ весь свѣтъ; Улыбышевъ говоритъ (можетъ быть, гораздо откровеннѣе другихъ) о первомъ представленіи одной оперы Россини, нынѣ уже почти забытой, а именно Танкреда, что все, до тѣхъ поръ знакомое ему и любимое имъ,—все, что онъ игралъ и пѣлъ, все въ одинъ мигъ было забыто; ему казалось, будто онъ въ первый разъ слышитъ музыку. Этому совсѣмъ не слѣдуетъ удивляться. Главная прелесть оперъ Россини состоитъ въ пѣніи, въ привлекательной «безусловно-ушеугодливой» мелодіи, выставляющей виртуозность исполнителей въ такомъ свѣтѣ, который ослѣпляетъ чувство и спокойствіе взора. Этой главной цѣли, виртуозному пѣнію, Россини умѣлъ подчинять не только оркестръ, но даже и хоръ, бывшій почти въ совершенномъ пренебреженіи у его предшественниковъ; онъ, во всѣхъ случаяхъ, помѣщалъ, вмѣсто многоголоснаго финала, бравурную арію съ хоромъ (Arie mit Vorspann, col pertichini) Чтобы быть всегда вполнѣ увѣреннымъ въ успѣхѣ, онъ предписывалъ, кромѣ того, совершенно точно пѣвцамъ своимъ исполненіе (прежде предоставленное ихъ произволу) украшеній (fioriture), причемъ, конечно, не забывалъ обращать вниманіе на индивидуальныя средства каждаго. Такъ избѣгалъ онъ растянутыхъ cantabile, потому одному, что г-жа Кольбранъ, его оперная примадонна и впослѣдствіи супруга, имѣла голосъ уже нѣсколько старѣвшійся и мало способный для простого протяжнаго пѣнія. Поставленныя съ такою осмотрительностью, оперы Россини появлялись на всѣхъ сценахъ. Ктому же это, безпримѣрное въ исторіи искусства, единодержавіе Россини, пришлось во время возрожденія (1813—1830), въ то время, когда послѣ страшныхъ войнъ, явилась даже излишняя воспріимчивость къ спокойному, сознательному наслажденію искусствомъ. Арія Танкреда «Di tanti palpiti» сдѣлалась любимою пѣсныю

политически-утомленнаго и музыкально-бѣднаго времени. Навѣрное, не случайно то обстоятельство, что въ Вѣнѣ, одновременно съ оперой Россини, танцовальная музыка подъ главенствомъ Страуса и Ланнера отпраздновала свой классическій періодъ.

Испытавъ свои силы сначала въ фарсахъ и одноактныхъ операхъ, Россини въ 1812 году явился въ Миланѣ съ оперою «buffa» (La pietra di paragone), въ 1813 г., въ Венеціи съ «Tancredi» и оперою buffa «L'Italiana in Algeri». Съ 1815—22 написалъ онъ въ Неаполѣ для импрессаріо Барбая извѣстнѣйшее свое произведеніе «Il barbiere di Seviglia» (увертюру онъ заимствовалъ изъ серьезной своей оперы Elisabetta, такъ какъ для сочиненія всего Barbiere имѣлъ только двѣ недѣли), потомъ «Otello», и «la Cenerentola», «La gazza ladra», «La donna del lago», «Moise in Egitto» и пр.; въ 1822 г. для Вѣны «Zelmira», въ 1823 «Semiramide», наконецъ для Большой Оперы въ Парижѣ «Le siège de Corinthe» и «Guillaume Tell» (1829).

Россини признанъ мастеромъ оперы buffo, но и на поприщѣ серьезной оперы, которую онъ оживлялъ огнемъ оперы buffa, онъ достигъ великаго въ Семирамидѣ, Моисеѣ и Отелло. Россини былъ вообще наиболѣе многосторонній и притомъ чисто народный композиторъ новѣйшей италіанской оперы — былъ италіанскимъ Моцартомъ. «Беллини и Доницетти только италіанцы, Россини же сама Италія». Нѣмецкая критика съ важностью упорно отрицала въ геніальномъ художникѣ чувство, глубину, характеристику, вообще болѣе серьезное намѣреніе, однако все это она должна была признать въ немъ, когда онъ создалъ своего Вильгельма Телля. «Изъ всего того, что такъ рѣзко отличало прежнія оперы Россини, положительно ничего не находится въ Теллѣ; здѣсь нѣтъ ни одной изъ свойственныхъ ему маперъ, а напротивъ замѣтно чрезвычайное богатство формъ: полная любви, чрезвычайно заботливая разработка частностей при грандіозномъ планѣ общаго; въ этой оперѣ совершенно изгнаны колоратуры, трели и рулады, вполнѣ устранены банальныя каденціи; характеръ и драматическая правда выдержаны съ начала до конца—даже мелодіи написаны не по мѣркѣ и обычному ходу прежней мелодики Россини, отъ которой онѣ не заимствовали ничего, кромѣ милой прелести и теплаго жизненнаго колорита. Однимъ словомъ, Россини въ

Теллѣ представляется намъ, какъ бы по волшебному мановенію, совершенно измѣнившеюся артистическою индивидуальностью въ сравненіи съ авторомъ Танкреда и Отелло. Если бы необыкновенная даровитость Россини могла подлежать еще какому либо сомнѣнію, то этимъ фактомъ она была доказана блестящимъ образомъ» (Ambros, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart). Въ своихъ итальянскихъ операхъ и еще поразительнѣе для насъ въ своемъ Stabat mater («Le joli Stabat»), Россини остался тѣмъ же, чѣмъ и былъ— итальянцемъ; да и зачѣмъ было ему измѣнять своей родинѣ, подобно Симону Майеру? Онъ рѣдко занимался разработкою и отдѣлкою, не потому, чтобы онѣ были ему невозможны, но потому, что не хотѣлъ прилагать къ тому старанія. И безъ того публика ликовала и апплодировала ему».

Опера Телль была послѣднею пѣснью «Парижскаго лебедя». Предоставивъ поле дѣятельности своимъ послѣдователямъ и большой свѣтъ— виртуозамъ желѣзныхъ дорогъ, художникъ поселился въ сладкомъ бездѣйствіи въ своей виллѣ въ Пасси, близъ Парижа. По временамъ, бывало, слышно лишь о какомъ либо небольшомъ сочиненіи, написанномъ имъ для того или другаго случая, или о весело-ироническомъ выраженіи по поводу новѣйшихъ художественныхъ стремленій.

У *Беллини* (род. 1802 въ Катаньи въ Сициліи, ум. 1835 въ Пюто близъ Парижа) опера является болѣе одностороннею и совершенно обусловливаемою отдѣльными виртуозными исполненіями. Беллини серьезно смотрѣлъ на серьезную оперу, но имѣлъ мало, или собственно говоря, вовсе не имѣлъ драматическаго таланта; его оперы суть вполнѣ лирическія. Онъ не понялъ сущности этого рода оперы и, чѣмъ болѣе предавался лирическому направленію, тѣмъ болѣе принужденъ былъ отклоняться отъ истиннаго существа оперы. Страдальческая, даже почти болѣзненная сентиментальность, которая преобладаетъ въ Ромео и Юліи (I Montecchi ed i Capuletti), въ Сонамбулѣ и другихъ его операхъ (Il pirato, La straniera, Beatrice di Tenda etc.) при всемъ благозвучіи мелодіи, дѣйствуетъ монотонно и усыпительно. Болѣе сильнымъ, возвышеннымъ до истинной страсти, является его элегическій паѳосъ въ мастерскомъ произведеніи его—Нормѣ, этой послѣдней, относительно хорошей оперѣ seria.—Непосредственный послѣдователь его, *Доницетти* (род. 1797 въ Бергамо, ум. тамъ-же въ 1848),

въ примѣненіи своихъ несравненно болѣе богатыхъ дарованій, поступалъ слишкомъ легкомыслено, даже для италіянскаго композитора: отъ 1822—44 онъ написалъ болѣе шестидесяти оперъ; въ случаѣ крайности, онъ писалъ по цѣлому акту въ день. Изъ серьезныхъ его оперъ лучшею мы считаемъ «Lucrezia Borgia», тогда какъ въ Lucia di Lamermoor, Belizario и др. музыка, своими маршеобразными и танцевальными ритмами, довольно часто контрастируетъ съ дѣйствіемъ; впрочемъ два первыя сочиненія (Lucia и Lucrezia) интересны въ ансамбляхъ. «La Favorite», написанную Доницетти для Парижа, Риль справедливо находитъ «поразительно скучною». Въ этомъ произведеніи Доницетти измѣнилъ своей италіянской природѣ. Беллини въ послѣдней своей оперѣ, написанной для Парижа «I Puritani» также склонился къ французскому вкусу; только Верди, котораго мы потомъ встрѣтимъ въ свитѣ Мейербера, съумѣлъ придать музыкальное выраженіе французскому новоромантизму. Недостигнувъ полноты характеровъ и жизненности Россини, Доницетти былъ свѣжъ и оригиналенъ въ комической оперѣ (l'Elisire d'amore, Don Pasquale, La fille du régiment etc.). Меркаданте, Караффа и пр. суть слабые подражатели Россини, старавшіеся скрыть недостатокъ изобрѣтательности въ болѣе сильной инструментовкѣ. Вообще характеристическое свойство новоитальянскихъ композиторовъ прямо противуположно манерѣ Россини; ихъ веселыя мелодіи, въ сравненіи съ пѣвучими мелодіями его оперъ, представляются большею частью не имѣющими никакого значенія, часто даже тривіальными; онѣ не выходятъ изъ танцевальнаго ритма и представляютъ легкую работу для изготовителей Grandes Fantaisies sur des motifs de l'opéra...

Мы отнюдь не принадлежимъ къ числу Italianissimi, но тѣмъ не менѣе вообще должны мы столь же рѣшительно не раздѣлять любимое нѣкоторою частью нѣмецкихъ критиковъ насмѣшливое порицаніе итальянской оперы, сколько и презирать глубокую нетерпимость дилеттантовъ, которые ею хотятъ себя выказать. Лучшія итальянскія оперы нравятся нашей публикѣ просто потому, что вообще созданы музыкально, преимущественно же потому, что онѣ доставляютъ пѣвцамъ благороднѣйшія роли. Публика кромѣ того привыкла во всѣхъ операхъ исключительно апплодировать пѣнію соло, тогда какъ большею частью равнодушно пропускаетъ драгоцѣннѣйшія и наилучше исполненныя ensemble, и допускаетъ нѣкоторое участіе хора и оркестра лишь въ видѣ исключенія. Слѣдовательно, вкусъ публики благосклонно встрѣчаетъ итальянскую оперу, какъ-бы она ни представлялась измѣненную въ ея собственномъ характерѣ, въ исполненіи въ другихъ странахъ и на другихъ языкахъ: пламенное

и точное подхватываніе итальянскаго ensemble тамъ почти что неизвѣстно; колоратуры, особенно въ высшихъ страстяхъ, кажущіяся итальянскому пѣнію совсѣмъ естественными, теряютъ почти всю свою жизнь и выраженіе и во все прочее пѣвцы охотно влагаютъ совершенно чуждую итальянскому характеру сентиментальность. Когда же новѣйшіе критики, въ отношеніи напр. къ «Ромео и Юліи» Беллини, говорятъ объ абсолютной ничтожности этого рода музыкальнаго выраженія и о томъ, что нѣмецкія оперы не имѣютъ успѣха въ Италіи, то они забываютъ, что итальянская опера не создана удовлетворять требованіямъ другихъ народностей. Итальянецъ отъ своей оперы ожидаетъ немного болѣе того, что мы ждемъ отъ общедоступнаго лѣтняго концерта въ публичномъ саду: пріятнаго развлеченія въ промежуткахъ бесѣды. Это есть слѣдствіе веселой жизни народа; классическаго опернаго репертуара не существуетъ въ Италіи. Для каждаго изъ трехъ stagioni: del carnevale (важнѣйшаго, отъ праздника Рождества Христова до поста), della primavera (отъ Апрѣля до Іюня), dell' autunno (отъ половины Августа до конца Ноября), главные театры (la Scala въ Миланѣ, San Carlo въ Неаполѣ, Fenice въ Венеціи) выписываютъ обыкновенно по крайней мѣрѣ три новыя оперы, собственно для нихъ сочиненныя, которыя и исполняются одна за другою до тѣхъ поръ, пока не наскучатъ. Композиторъ, чуждый идеальнаго воззрѣнія на искусство, конечно, думаетъ: «что нравится, то позволено». Какъ было во времена Наумана, такъ и теперь: «Въ одинъ мѣсяцъ опера должна быть написана, выучена и исполнена». Это обстоятельство, безъ сомнѣнія, часто служило поводомъ къ легкомысленности работы; но въ производительное время вообще немаловажны его выгоды для живѣйшаго развитія искусства. «При постоянномъ требованіи новыхъ оперъ, итальянскимъ композиторамъ съ ихъ произведеніями гораздо легче появляться на сцену, чѣмъ нѣмецкимъ; они слышатъ свое сочиненіе, пріобрѣтаютъ опытность, замѣчаютъ недостатки и, такъ какъ они пишутъ свои оперы быстро, то могутъ скоро явиться съ новымъ произведеніемъ и неудавшееся забывается; имя же композитора постоянно удерживается въ памяти публики. Моцартъ, Спонтини, Россини и пр., всѣ писали сначала множество незначительныхъ оперъ; но посредствомъ ихъ научились они создавать позднѣйшія мастерскія свои произведенія» (Fliegende Blätter für Musik. Leipzig, 1853). Такъ нѣкогда наиболѣе образованная театральная публика древнихъ Аѳинъ требовала отъ своихъ драматическихъ писателей, Эсхила, Софокла, Еврипида и др. новыхъ трагедій ежегодно къ извѣстнымъ праздникамъ, а старыя переселялись въ предмѣстья и далѣе во внутрь страны.

Опера Моцарта не имѣла никакого вліянія на послѣдователей Россини (если онъ и уважаетъ Моцарта, какъ величайшаго изъ всѣхъ художниковъ, все же его Цирюльникъ— только музыкальная шутка, а Свадьба Фигаро—dramma giocoso). Напротивъ того, французская школа, въ лицѣ главнѣйшихъ, до Обера, ея представителей, Спонтини, Керубини и Боальдье *), добивалась, на сколько могла, дальнѣйшаго раз-

*) De l'opéra en France par M. Castil-Blase. Paris 2 voll. 1820.

витія Глюко-Моцартовскихъ задачъ. По прекраснымъ образцамъ Глюка написалъ сначала *Мегюль* (род. 1763, ум. въ Парижѣ, 1817) превосходную оперу «Joseph», въ которой К. М. фонъ Веберъ хвалитъ полную правдивость библейскаго выраженія и мудрую инструментовку *). Изъ инструментальныхъ сочиненій Мегюля замѣчательна живописная увертюра на программу «Une chasse du jeune Henri IV».

Непосредственнѣйшимъ и геніальнѣйшимъ послѣдователемъ Глюка былъ Гаспаро *Спонтини* (род. 14 Ноября 1784 въ Іези, въ Церковной области, умеръ тамъ же 29 Января 1851). Стиль Глюка — какъ многіе утверждаютъ — онъ не только украсилъ, сдѣлавъ его болѣе придворнымъ и приличнымъ, но напротивъ, сообщивъ ему живость и размашистость, онъ преобразовалъ и обновилъ его истинно геніальнымъ образомъ, соотвѣтственно своимъ цѣлямъ, потребностямъ времени и народа, для котораго онъ писалъ, и новѣйшей оперной сцены. Къ идеальному спокойствію и священному оттѣнку Глюка, вполнѣ соотвѣтствовавшимъ духу древней трагедіи, Спонтини присовокупилъ необходимое для новѣйшей оперы дополненіе: полную драматическую реальность. Отличающаяся какъ величественнымъ пониманіемъ цѣлаго, такъ и тонкимъ нюансированіемъ отдѣльнаго, мощною декламаціею и прелестнымъ пѣніемъ, музыка его проявляетъ, гдѣ того требуетъ ситуація, великолѣпіе и воинственный блескъ. «Характеристика массъ и группъ», говоритъ Риль (Musik. Characterköpfe I), удается ему лучше, чѣмъ характеристика отдѣльной душевной жизни (?); народъ противъ народа, какъ напр. Испанцы и Мексиканцы въ Кортесѣ — вотъ что онъ изображаетъ особенно мастерски. Инструментовка его преимущественно (?) дѣйствуетъ массою. Въ этомъ отношеніи онъ владѣлъ въ высшей степени ловкой тактикой Наполеона». Въ Весталкѣ, мастерскомъ своемъ произведеніи, въ которой слава Французской Имперіи нашла себѣ идеальнѣйшее прославленіе, Спонтини выказываетъ и другую свою сторону — величіе, какъ въ остроумной характе-

*) Судя уже по варіаціямъ К. М. ф. Вебера на романсъ Іосифа «A peine au sortir de l'enfance», эта опера была весьма любимымъ имъ произведеніемъ; но теперь она вышла изъ репертуара, такъ какъ для нашей оперной публики она слишкомъ ораторіе-образна и серіозна. Поэтому Эбервейнъ, чтобы спасти эту простую, прекрасную музыку для концерта, написалъ стихотвореніе, связывающее ея части (Leipzig, Matthes 1861).

ристикѣ отдѣльныхъ лицъ, такъ и въ тепломъ, полномъ жизни изображеніи мощныхъ, поражающихъ ихъ чувства, душевныхъ движеній. Сюжетъ Весталки схожъ съ сюжетомъ Нормы, но обработанъ совершенно иначе, онъ высоко трагиченъ и чрезвычайно страстенъ. Все, что композиторъ представилъ въ этомъ кругу чувствъ и страстей, онъ былъ въ состояніи выразить вѣрно и правдиво; характеры свои онъ выставилъ въ пластическомъ совершенствѣ: Юлію, одержимую преступною страстью, рядомъ съ нею строгую по матерински чувствующую верховную жрицу, отважнаго любящаго Лицинія и важнаго его друга Цинну, набожныхъ весталокъ, безчувственнаго жреца, гордыхъ воиновъ и сознающій свое достоинство римскій народъ. Оба сочиненія Спонтини, Весталка (1807) и Кортесъ (1809), принадлежатъ къ великолѣпнѣйшимъ произведеніямъ, когда либо написаннымъ для сцены; въ нихъ Спонтини является постоянно благороднымъ, естественнымъ и правдивымъ, что почти забыто, благодаря оркестральному шуму его позднѣйшихъ произведеній, впрочемъ давно пересиленному новѣйшими композиторами. Къ сожалѣнію, эти два произведенія доступны лишь самымъ большимъ сценамъ; но даже и тамъ дѣйствительно героическіе пѣвцы становятся явленіемъ все болѣе и болѣе рѣдкимъ. Послѣ того, какъ «Olympia». разсчитанная уже болѣе на внѣшніе эффекты, не имѣла ожидаемаго успѣха въ Парижѣ (1819), Спонтини переселился въ Берлинъ, по приглашенію короля Прусскаго, для занятія должности главнаго директора музыки. Но здѣсь гордому, героическому характеру, который проявляется въ прежнихъ его могущественныхъ музыкальныхъ твореніяхъ, суждено было его покинуть; онъ могъ писать лишь пышныя торжественныя и придворныя оперы (Nurmahal, Alcidor, Agnes v. Hohenstaufen). Единственное произведеніе, имѣющее внутреннее достоинство, написалъ онъ тогда, когда Берлинская критика, управляемая Рельштабомъ, заставила его возненавидѣть свою должность; это сочиненіе, написанное по случаю особаго праздника, въ честь Прусскаго народа была «Borussia», для мужскаго хора съ оркестромъ.

Представитель направленія Гайдна и Моцарта, хотя не безусловно равный имъ обоимъ (слабѣйшій противъ нихъ во всѣхъ отношеніяхъ), но всетаки сродный съ ними, Марія Люиджи *Керубини* (род. 8 Сентября 1760 во Флоренціи, ум.

16 Марта 1842 въ Парижѣ). Оперы его исполняются во Франціи вообще рѣдко и въ Германіи уже давно почти совсѣмъ не являются на сценѣ; это обстоятельство мы объясняемъ впечатлѣніемъ, произведеннымъ на насъ его образцовымъ произведеніемъ «Водовозъ» (Les deux journées), исполненнымъ въ первый разъ въ Іюнѣ 1800 г. По выраженію Риля, опера эта—поразительно-правдивая «драматическая картина души»; для сценическаго успѣха, особенно въ наше время, она намъ кажется слишкомъ тонко разработанною; въ особенности дѣйствующія лица въ ней не выступаютъ изъ ситуаціи, въ самостоятельномъ значеніи. Музыка сама по себѣ классически прекрасна, восхитительна по искренности и нѣжности чувства, благородной простотѣ и чистотѣ формъ. Какимъ ужаснымъ страхомъ наполнилъ бы новѣйшій композиторъ весь театръ, если бы ему пришлось сочинить оперу на этотъ сюжетъ! Изъ прочихъ оперъ (среди которыхъ наиболѣе замѣчательны Медея и Фаниска) намъ извѣстны лишь прекрасныя увертюры: къ Лодоискѣ—размашисто-мелодичная, къ Медеѣ—прекрасно-умѣренная въ выраженіи страсти, а также къ Абенсеражамъ, Анакреону, Фанискѣ и пр. Всѣ онѣ полны характера и жизни, а по полнотѣ замысла и проведенія мысли и по тонкой инструментовкѣ причисляются къ лучшимъ образцамъ этого рода музыки.

То, что недоставало въ операхъ Керубини, съ избыткомъ заключается въ его церковныхъ сочиненіяхъ: въ его мессахъ, въ особенности драматизировано все, что по тексту представляло къ тому возможность,—въ отдѣльныхъ частяхъ даже оперообразно, театрально. Это было естественнымъ послѣдствіемъ того, что новѣйшая церковная музыка была изгнана изъ церкви въ концертный залъ,—обстоятельство, котораго начало относится именно къ времени Керубини. Сообразно тому, эта музыка и должна была устроиться, и—по удачному замѣчанію критика одного новѣйшаго реквіема—стараться замѣнить прежнюю живую связь съ литургіею, по крайней мѣрѣ въ фантазіи слушателя, болѣе богатымъ развитіемъ звуко-описательнаго элемента. Если вообще допускается, не смотря на одностороннее воззрѣніе катоновски-строгихъ цензоровъ, право этого новаго направленія религіозной музыки, произведенное обстоятельствами времени, то нужно признать, что глубоко прочувствованная и блестящая месса Керубини въ D-moll, и особенно

его реквіемъ въ C-moll (1810), удивительно великія и возвышенныя, мастерскія произведенія, которыя при богатѣйшемъ примѣненіи всѣхъ хоровыхъ и оркестровыхъ средствъ, остаются простыми, ясными и прозрачными по формѣ, и полными высокаго полета фантазіи. Когда при погребеніи Боэлдье (1835) хотѣли исполнить реквіемъ Керубини, духовенство нашло неприличнымъ участіе въ немъ женскихъ голосовъ; поэтому Керубини написалъ второй реквіемъ—подражаніе первому—въ которомъ хоръ состоялъ исключительно изъ мужскихъ голосовъ. Изъ числа его «Hymnes sacrés» (къ сочиненію которыхъ побудили его, вѣроятно, псалмы Марчелло, имъ вновь изданныя) мы назовемъ два наиболѣе извѣстные и по содержанію имѣющіе связь между собою: Ave Maria для сопрано съ гобоемъ obligato, тщеславно-свѣтская, эффектная піеса, украшенная театральными нарядами и блестками; напротивъ того, другое сочиненіе, четырехголосное Pater noster, которое за исключеніемъ свѣтскаго финала, имѣетъ церковное выраженіе и дышетъ истинной набожностію.

Судя по общему своему характеру, благородно стилизированная музыка Керубини отличается мужественной серьезностью; у него нѣмецкая мощь преобладаетъ надъ италіянской прелестью болѣе, чѣмъ у Моцарта: поэтому онъ былъ для Бетховена «наиболѣе уважаемымъ изъ всѣхъ современныхъ ему композиторовъ». Французы говорятъ о немъ: «Керубини слишкомъ ученъ, или, что одно и то же, онъ слишкомъ нѣмецъ, особенно въ своихъ операхъ» замѣтилъ Наполеонъ, по поводу его траурной кантаты на смерть генерала Хошъ.

Съ ученикомъ Керубини *Боэльдье* (род. 16 Декабря 1775 въ Руанѣ, ум. 9 Октября 1834 въ своемъ помѣстьѣ Жарэй, близъ Парижа) опять выдвинулся легкій французскій элементъ. Оперы его «Jean de Paris» (1812) и «La Dame blanche» (1825), явившіяся послѣ многолѣтняго изученія имъ Моцарта и доказывающія долгое изученіе имъ національной оперетты, (le Calif de Bagdad, Ma tante Aurore etc.)—суть лучшія изъ французскихъ произведеній этого рода; онѣ основательны и народны. Музыканту нравятся тщательно разработанныя ансамбли (лучшія изъ нихъ: второй финалъ въ La Dame blanche), чистота и нарядность инструментовки и «правильность, которая, выказывая въ авторѣ мастера дѣла, уже одна даетъ право на продолжительность существованія его произведеній» (К. М.

ф. Веберъ); народу доставляетъ удовольствіе его пріятные романсы и пѣсни, которые отчасти перешли въ его достоянія. Большія аріи Боэльдье, какъ немногія изъ другихъ оперъ, стали популярны даже въ Германіи. Въ Парижѣ «Бѣлая дама» праздновала недавно свое тысячное представленіе.

Послѣдователемъ Боэльдье былъ *Оберъ,* также ученикъ Керубини (род. 29 Января 1784 въ Кэнъ (Caen), въ Нормандіи, съ 1842 директоръ Консерваторіи въ Парижѣ, гдѣ и умеръ въ 1870 г.). Онъ создалъ оперную форму, соотвѣтствующую комедіямъ Скриба, согласную требованіямъ столичной жизни и вкуса, въ которой простое, свободное ощущеніе уступало свое мѣсто изящному разговорному тону. Оберъ— вполнѣ порожденіе модной парижской культуры, для котораго совершенно естественны условія столичной жизни; хотя гораздо менѣе оригиналенъ въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ (Le maçon, Fra Diavolo, La part du diable, Lestocq, Le domino noir etc.), онъ однако остается столь же правдивымъ, какъ и Россини, сочинявшій сидя за устрицами и шампанскимъ. Мы соглашаемся съ нѣмецкими педантами, что музыка Обера отнюдь не глубока и, напротивъ того, нерѣдко весьма поверхностна, что она порхаетъ по цвѣтамъ внѣшности, и при этомъ по большей части способна пріятно забавлять, полна прелестнаго кокетства, пикантна, даже вѣтренна (какъ напр. въ прелестной сценѣ раздѣванья въ Fra Diavolo), однимъ словомъ, что она—непринужденное выраженіе современной французской жизни. Поэтому она болѣе обращается къ французскому остроумію (ésprit), чѣмъ къ нѣмецкому добродушію; ловкость въ игрѣ французскихъ acteurs chantants также необходима этому легкому роду музыки, какъ операмъ Россини виртуозность итальянскихъ пѣвцовъ.

Одобреніемъ массы побуждаемый къ плодовитости, истощающей его силу творчества, Оберъ впослѣдстіи повторяется въ произведеніяхъ все меньшаго и меньшаго достоинства и наконецъ этотъ милый оперный сочинитель обратился въ «un habile faiseur d'opéras». Истинный геній никогда не исписывается; онъ или постоянно творитъ новое, какъ было съ Моцартомъ, или во время перестаетъ сочинять, какъ это сдѣлалъ Россини.

Далеко изъ ряда прочихъ сочиненій Обера выдается его отважно-революціонная опера «La muette de Portici» (1827)—

произведеніе величественное по мысли, вступившее, вмѣстѣ съ композиторомъ, изъ легкомысленной парижской жизни на горячую почву политически-тревожнаго времени. Музыка, сопровождающая мимику нѣмой и народные танцы, вызываетъ массы къ борьбѣ, и по страстности своей, можетъ почесться недостижимою. Фенелла—величайшая изъ всѣхъ эффектныхъ оперъ; ея смыслъ былъ понятъ народомъ: исполненіе ея въ 1830 въ Брюсселѣ было сигналомъ къ возстанію.

Изъ послѣдователей Обера, *Герольдъ* (род. въ Парижѣ отъ нѣмецкихъ родителей въ 1791, ум. 1833) имѣлъ возможность возродить упавшую во внѣшности оперу, придавъ ей простоту въ основаніи и свойственную ему нѣжность чувства—преимущества, проявляющіяся въ его задушевной оперѣ «Марія»; къ сожалѣнію, онъ лучше понималъ свое время, чѣмъ свой талантъ. Стремленіе увеличить средства и манеру Обера виртуозно проявляется въ пустой шумливой оперѣ его «Цампа». *Адольфъ Аданъ* (род. въ Парижѣ 1803, умеръ тамъ же 1855), технически-ловкій, но «sans la moindre prétention au style et au sentiment», повторяетъ оперный стиль Обера въ наиболѣе ослабленной формѣ (Le postillon de Loujumeaux, Le brasseur de Preston и пр.); таковъ же англичанинъ *Бальфъ*, (1808—1870), который въ своихъ разнообразно-манерныхъ операхъ («La Bohemienne»; «Les quatres fils de Haymon») тщетно пытается кокетничать на французскій ладъ.

Нѣсколько лучше ихъ *Фр. фонъ Флотовъ* (род. 1812 въ Тейтендорфѣ въ Мекленбургѣ ум. 1883, въ Дармштадтѣ); въ операхъ, написанныхъ для Парижа, «Страделла» и «Марта» онъ ловко съумѣлъ удовлетворить справедливымъ требованіямъ публики. Хотя высшая эстетическая критика признаетъ въ немъ только слабый, едва достойный уваженія талантъ, однако онъ свободно восприняль чужое и, такъ сказать, офранцузивая нѣмецкое или онѣметчивая французское, сумѣлъ все это связать съ собственнымъ нѣмецкимъ творчествомъ въ одно пріятное цѣлое. Къ красотѣ и прелести внѣшней формы, заимствованной отъ Обера, онъ прибавилъ оба наиболѣе дѣйствующіе элементы комедіи Иффланда: сентиментальный и мелкогражданскій; добродушный, записной посѣтитель театра видитъ у него любимую вседневную жизнь, рыночныя сцены, сцены за прялкой и пр. (nam his plebecula gaudet) *) въ соединеніи съ пѣніемъ и музыкою.

---

*) Ибо это нравится простонародью.

Но рядомъ съ неразлучною со всѣмъ этимъ поразительною тривіальностью мы находимъ у Флотова черты неподдѣльнаго внутренняго чувства, и если критикъ не слишкомъ придирчивъ и классически серьезенъ, то все же онъ долженъ признать за Флотовымъ легкое оживленное движеніе, красивую плавность мелодіи и чрезвычайно гладкую инструментовку *).

Еще Оберъ продолжалъ имѣть малый успѣхъ съ своими позднѣйшими большими операми (Gustav или Маскарадъ, Le lac des fées etc.), когда противъ него явился новый художникъ, болѣе счастливый въ умно разсчитанномъ употребленіи всѣхъ средствъ для достиженія эффекта; этотъ художникъ— **Джіакомо Мейерберъ** (собственно Яковъ Мейеръ Бееръ) род. въ Берлинѣ въ 1791 году, умеръ въ Парижѣ 2 Мая 1864 г. Какъ сочинитель оперъ, Мейерберъ—каррикатура универсальнаго Моцарта, еврей-космополитъ, «собирающій барыши отъ всѣхъ націй», еврей, который всячески умѣетъ угодить высокопочтенной публикѣ. Недостатокъ въ сильной и однообразной изобрѣтательности, отсутствіе стиля, проявляющееся у него компилятивность даже въ мелодіяхъ, онъ старался скрыть въ совокупленіи всѣхъ музыкальныхъ и немузыкальныхъ пружинъ эффекта, что слишкомъ хорошо удалось ему въ его пятиактныхъ операхъ-великанахъ «Robert le Diable» (1831), «Les Huguenots» (1836), «le Prophête» (1849), возбуждающихъ чувственность массы. Въ сравненіи съ этою именно жидовскою недобросовѣстностью, для насъ имѣетъ мало значенія то обстоятельство, что Мейерберъ, въ драматическомъ отношеніи, обозначаетъ успѣхъ оперы. Но успѣхъ его—только приближеніе къ крайности: хотя драматическая характеристика Мейербера, въ сравненіи съ романтическою мягкостію и расплывчивостью послѣднихъ его предшественниковъ, особенно въ Италіи, гораздо сильнѣе и энергичнѣе; но она изъ-за внѣш-

*) «Впрочемъ, должно уважать и посредственное, если только оно не имѣетъ дурныхъ послѣдствій. Нужно имѣть и такія сочиненія, которыя легко забавляютъ, за которыми проводилось бы время безъ утомленія. Большая часть публики любитъ вообще только посредственное. Поэтому я не осуждалъ бы столь строго любимыя въ наше время сочиненія для пѣнія, какъ это дѣлаютъ знатоки; можно только требовать, чтобы тѣ, которые понимаютъ и любятъ только одно непосредственное, не судили истинно-геніальныхъ художественныхъ произведеній» (Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst).

няго шума уже слишкомъ отступаетъ назадъ. Пластическая ясность и прелесть музыки не могутъ существовать рядомъ съ театральною растянутостью и переполненностію его оперъ; утонченность исключаетъ именно то, что единственно сообщаетъ достоинство и прочность художественному произведенію — естественность и чувство. Мейерберъ, не смотря на судорожное усиліе своего безспорно значительнаго музыкальнаго таланта, не создалъ ничего новаго, великаго, первобытнаго; въ образованномъ слушателѣ оперы его оставляютъ чувство, колеблющееся между признаніемъ и непризнаніемъ ихъ достоинства. О разницѣ въ этомъ достоинствѣ не слѣдуетъ спорить послѣ Роберта и Гугенотовъ, которыя мы признаемъ только отчасти и условно *). Опера Ein Feldlager in Schlesien (1844), передѣланная въ послѣдствіи въ «Сѣверную Звѣзду»; музыка въ трагедіи его брата Михаила «Струэнзе» (1846); «Пророкъ»; «Dinorah ou le pardon de Ploërmel» (1860) оказывались все болѣе и болѣе обремененными эффектами, странными и призрачными. Пляска монахинь-привидѣній, купающіяся дѣвы, восхожденія солнца, катанье на конькахъ, взрывы, царь, играющій за сценой на флейтѣ, коза рядомъ съ примадонной, и пр. и пр.— все это должно было содѣйствовать успѣху оперъ, хотя ихъ автору все это обходилось весьма дорого. Распродажа оперъ, производившаяся фирмою «Мейерберъ и Скрибъ», казавшаяся сначала столь выгодною, должна была кончиться совершенной несостоятельностію. «Что нельзя продолжать сочинять до безконечности, такъ, чтобы музыка не пріобрѣтала для себя вновь чего либо высшаго — это убѣжденіе возбудили преимущественно оперы Мейербера, такъ какъ онѣ, не смотря на высокія дарованія композитора къ музыкальной драмѣ, предлагаютъ музыкальному чувству частью слишкомъ много, частью слишкомъ мало: слишкомъ много матеріальнаго въ отношеніи массы, внѣшняго блеска и эффекта пикантныхъ ситуацій; слишкомъ мало— по недостатку поэзіи, идеальности и теплоты чувствъ, которыя должны наполнять художественное произведеніе, — недостатку, съ которымъ въ параллель идутъ частыя натя-

*) Сюда можно причислить еще посмертную оперу Мейербера: l'Africaine ou Vasco de Gama. По слухамъ, эта опера была написана еще прежде Сѣверной звѣзды; немедленно послѣ смерти автора, въ 1864 г. она была отдана для постановки въ Парижскую Большую Оперу, состоявшейся въ 1865 году.

Зам. пер.

нутости и искусственности въ текстѣ» (Vischer, Aestetik III). *).

Если даже лучшая, независимая критика называетъ Гугеноты великимъ произведеніемъ, составляющимъ эпоху, то мы отвѣчаемъ на это, что отдѣльныя, отчасти значительныя пре-

---

*) «Слава великому Мейерберу» воспѣваетъ хоромъ современное еврейство, но Мендельсонъ въ немъ нисколько не участвуетъ, онъ судитъ совершенно иначе. Объ оперѣ «Робертѣ-дьяволѣ» (въ которой мы должны хвалить богатую, мастерскую инструментовку) онъ пишетъ изъ Парижа Иммерману: «Сюжетъ романтиченъ, т. е. въ немъ появляется дьяволъ (этого парижанамъ достаточно для романтики и для фантазіи). Но всетаки онъ очень плохой и никакого эффекта не было-бы, не будь въ немъ двухъ блестящихъ сценъ обольщенія. Бѣдный дьяволъ, появляется одѣтый рыцаремъ для того, чтобы обольстить сына своего Роберта—норманскаго рыцаря—любящаго сицилійскую принцессу. Ему удается заставить его проиграть всѣ деньги и движимыя имущества, т. е. мечь свой въ игрѣ въ кости (Würfeln), затѣмъ заставляетъ его совершить святотатство, даетъ ему волшебную вѣтвь, которая приводитъ его въ опочивальню принцессы и дѣлаетъ его непреодолимымъ. Все это сынъ весьма охотно исполняетъ; когда же, въ концѣ дѣйствія, ему приходится обязываться своему отцу, авторъ либретто, Скрибъ, выводитъ крестьянку, владѣющую духовнымъ завѣщаніемъ покойной матери Роберта, которое ему прочитываетъ и этимъ создаетъ въ немъ такое сомнѣніе, что дьяволу приходится, въ полночь, провалиться въ люкъ, не исполнивъ своего дѣла. Робертъ, затѣмъ, женится на принцессѣ, крестьянка-же олицетворяла собой принципъ добра. Дьяволъ называется Бертрамъ. Не могу себѣ представить музыкальнаго творчества, при такомъ холодномъ, расчетливомъ построеніи фантазіи и потому меня не удовлетворяетъ эта опера; все холодно и бездушно и притомъ я не ощущаю никакихъ эффектовъ. Многіе восхваляютъ музыку, но гдѣ отсутствуетъ теплота и правда, тамъ я теряю масштабъ».

Отцу своему пишетъ Мендельсонъ объ этой же оперѣ: «Если въ «Робертѣ-дьяволѣ» монахини, одна за другой, появляются, чтобы соблазнить героя, что наконецъ удается настоятельницѣ; если герой, при помощи волшебства, проникаетъ въ спальню своей возлюбленной и побѣждаетъ ее, въ группѣ, которая здѣсь (въ Парижѣ) вызываетъ рукоплесканія и что можетъ повториться также въ Германіи и если потомъ она-же, въ своей аріи, проситъ у него милости; если въ другой оперѣ дѣвушка раздѣвается и поетъ, при этомъ, пѣсенку, о томъ, что завтра въ это время будетъ замужемъ—все это произвело эффектъ, но у меня для этого не имѣется музыки. Потому что это низко и если это требованіе современное и неизбѣжное, тогда я хочу сочинять церковную музыку».

К. М. фонъ-Веберъ, который, одновременно съ Мейерберомъ, занимался у Абта-Фоглера, жаловался на то, что онъ уже въ своихъ итальянскихъ операхъ (Emma di Resburgo, Il Crociato in Egitto) «свое глубокое, великое, нѣмецкое дарованіе пожертвовалъ ради успѣха въ массѣ, которую слѣдовало презрѣвать».

лести произведенія (Каватина пажа, арія Маргариты и ея дуэтъ съ Раулемъ, финалъ втораго акта, большіе дуэты третьяго и четвертаго, освященіе мечей) не въ силахъ заставить насъ признать хорошимъ цѣлое сочиненіе. Исторія разсматриваетъ предметы не «въ перспективѣ настоящаго и недавне-прошедшаго»; она, напротивъ, обязана строго придерживаться масштабу безусловно прекраснаго и художественно достойнаго въ искусствѣ.

«Гугеноты» и еще болѣе слабый «Пророкъ», намъ кажется должны быть отвергнуты, въ наше время—когда придается столь чрезмѣрное значеніе содержанію художественнаго произведенія, а потому и оперному либретто—уже вслѣдствіе того, что въ нихъ выводятся на сцену двѣ мрачныя картины изъ исторіи католической церкви, литургія съ хоромъ перенесены въ театръ. «На авансцену онъ становитъ балетъ а за кулисы органъ» (Риль). Гугеноты, Пророкъ и Жидовка (Галеви), суть три тенденціозныя оперы современнаго еврейства, противъ ненавистнаго ему католицизма.

Жакъ Оффенбахъ, переселившійся изъ Кёльна въ Парижъ, дѣйствовалъ въ томъ же направленіи, какъ и Мейерберъ, только въ меньшей противъ него рамкѣ, т. е. честно содѣйствовалъ искаженію до основанія вкуса большой публики. Недовольный успѣхомъ, который имѣли его очень милыя оперетты (Le mariage aux lanternes, La fille d'Elizondo и др.), онъ основалъ своими операми-фарсами (opera burlesque): Orphé aux enfers, Geneviève de Brabant, Le pont des soupirs etc., написанными для его труппы (Bouffes parisiens), новый родъ оперы, въ которомъ композиторъ поставилъ себѣ задачею каррикатуру классическаго и романтическаго искусства, пародію на серіозный оперный стиль. Во время процвѣтанія миѳологической оперы seria, умѣренная на нее сатира была-бы умѣстна; теперь же это—одно лишь нагло-смѣющееся поруганіе идеальнаго искусства. Крайне характеристично то обстоятельство, что наибольшимъ одобреніемъ публики пользуются подражанія животнымъ (дуетъ мухи въ Орфеѣ, кошачья пѣсня въ La chatte métamorphosée en femme, или кудахтанье куръ въ Генофевѣ и пр.): это значитъ, что животныя превратились въ людей, а люди въ животныхъ. Въ особенности «Орфей въ аду» обязанъ своимъ успѣхомъ многочисленнымъ политико-сатирическимъ намекамъ и декоративной обстановкѣ, такъ какъ вся музыка этого творенія, почти безъ остатка, умѣщается въ

одной кадрили; она почти исключительно вращается въ легкомъ, чувственно-возбуждающемъ танцовальномъ ритмѣ — это есть настоящая «кафе-шантанная» музыка. Слишкомъ восторженный пріемъ оказываемый публикой, этому утонченно-легкомысленному продукту, къ сожалѣнію, служитъ для насъ доказательствомъ упадка сцены и возростающей развращенности въ искусствѣ. Явленіе, сродное съ этимъ, видимъ мы въ распространеніи безстыдныхъ сатирическихъ газетъ, которые въ каррикатурномъ обезображиваніи, переносятъ презрѣніе къ нравамъ и вкусу, въ самыя нисшія массы народа.

Галеви (собственно H. Levy 1799—1862) въ комической оперѣ (L'éclair, Les mousquetaires de la reine etc.) премыкаетъ къ Оберу, а въ большой оперѣ — къ единовѣрцу своему Мейерберу. «Онъ очищаетъ его, какъ Маршнеръ Вебера», говоритъ охотникъ до параллелей, Риль. Это сравненіе кажется намъ слишкомъ благопріятнымъ для Галеви. La Juive, главное его сочиненіе, есть скучная декламаціонная опера, обремененная дѣйствіемъ, съ примѣсью Маршнеръ-Вангеровскихъ элементовъ. Менѣе близкій къ Мейерберу, но все-таки не самостоятельный Гуно (Gounod), съ истинно французскимъ легкомысліемъ, для забавы массы публики, удачно передѣлалъ въ оперу Фауста Гёте. Гретхенъ сдѣлалась у него сентиментальною парижскою гризеткою, Фаустъ—легкомысленнымъ студентомъ изъ Quartier Latin, а прочія лица— обыкновенными либретными личностями. Что на это сказалъ бы Гёте, считавшій Моцарта единственнымъ человѣкомъ, который могъ бы сочинить музыку къ его Фаусту? «И если пресыщенный оперный тигръ, жадный только на новое нервное раздраженіе, смѣется надъ неповоротливымъ педантомъ, который, слушая Фауста Гуно и Орфея Оффенбаха, думаетъ о Фиделіо Бетховена и Фигаро Моцарта, и покачиваетъ головою—всетаки стыдно, что подобныя заграничныя вещи предлагаются все бо́льшимъ и бо́льшимъ массамъ и покрываютъ плѣсенью хорошія старыя собственныя произведенія» (A. Kahlert, въ «Deutsche Musik. Zeitung» III).

Гораздо бо́льшій музыкальный талантъ признаемъ мы въ **Джузеппе Верди** (род. 1813, ум. 1901), который въ своихъ операхъ, господствующихъ на всѣхъ нынѣшнихъ сценахъ: Ernani, Rigoletto, Traviata, Nabucco и пр., оживилъ новоромантическій страшный драматизмъ Виктора Гюго и Дюма-сына.

Если бы Верди былъ столько же основателенъ и добросовѣстенъ, сколько способенъ къ производительности, то онъ могъ бы плодотворно преобразовать итальянскую оперу, стремившуюся со временъ Россини все болѣе и болѣе къ паденію; но вступивъ въ пагубный союзъ съ Франціею, онъ оказалъ весьма плохую услугу своему отечеству: прекрасное пѣніе, гордость и отрада итальянской сцены, грозятъ погибнуть въ насильственной массѣ звуковъ его оперъ. Верди—послѣдователь Мейербера, насколько это возможно итальянцу; въ немъ всѣ недостатки Мейерберга и лишь немногія изъ его достоинствъ. Прежнія оперы Верди, написанныя на тэмы Шекспира и Шиллера: Макбетъ, Король Лиръ, Разбойники (I. Masnadieri), Luisa Miller (Коварство и Любовь)—лучше всего пройдти молчаніемъ *).

Какъ повсюду, такъ и въ Германіи, опера Россини получила господство; но она не была въ состояніи имѣть вліяніе на творящихъ художниковъ и ихъ произведенія. Еще Россини не въѣзжалъ побѣдителемъ въ классическую Вѣну, когда на Берлинской сценѣ былъ съ успѣхомъ исполненъ (18 Іюня 1821) «Волшебный Стрѣлокъ» Вебера, долженствовавшій рѣшить для послѣдующаго времени самостоятельное развитіе нѣмецкой оперы.

Карлъ Марія фонъ Веберъ (род. въ Эйтинѣ 18 Декабря 1786, умеръ въ Лондонѣ 5 Іюля 1826, чрезъ нѣсколько недѣль послѣ перваго представленія Оберона) былъ прежде всего, истинно нѣмецкимъ композиторомъ. Подобно тому, какъ своими возвышенными воинственными пѣснями (изъ Кернера, Leier und Schwert, Lützow's wilde Jagd, das Schwertlied etc.) онъ поддерживалъ во всей Германіи восторженное одушевленіе къ борьбѣ за свободу, такъ и операми своими онъ придалъ, возникшей изъ усиленнаго движенія того времени, романтической поэзіи самое блестящее и вмѣстѣ съ тѣмъ истинно народное выраженіе. «Музыка Вебера въ Преціозѣ дышетъ духомъ того испанскаго романтизма, которому такъ дивилась романтическая школа, но котораго, въ своихъ собственныхъ произведеніяхъ, рѣдко достигала. Матеріалъ для нея онъ заимствовалъ, какъ извѣстно, изъ повѣсти Сервантеса. Сколько

---

*) Здѣсь слѣдуетъ принять во вниманіе, что эта книга написана ранѣе полнаго разцвѣта творчества Верди, а потому и сужденіе о немъ не можетъ быть инымъ. *Зам. пер.*

искренняго чувства въ романсѣ Прецiозы! Какъ прелестно-странны цыганскiе хоры, полные естественнаго и не напускнаго веселья и столь любимаго романтиками лѣснаго уединенiя *). Еще прекраснѣе изображенъ удивительный романтизмъ жизни природы и царства духовъ въ Фрейшютцѣ (Волшебномъ Стрѣлкѣ), либретто къ которому написано Фр. Киндомъ по древне-нѣмецкому народному преданiю. Бетховенъ говорилъ: «Я не ожидалъ этого отъ такого вообще мягкаго человѣка. Теперь ему слѣдуетъ писать оперы, одну за другою, свѣжо и безъ замедленiя. Каспаръ, это чудовище, стоитъ твердо, какъ домъ, а чортъ куда ни протянетъ свою лапу, тотъ-часъ же ее чувствуешь». Но не только это одно, не Самiель и не Волчья Долина, но и искренность, сердечность, глубина души, высказавшiяся въ печальныхъ и веселыхъ напѣвахъ всего произведенiя, прiобрѣли Фрейшютцу расположенiе каждаго. Съ тономъ истины, какого до сихъ поръ еще не слыхали ни отъ одной оперной примадонны, Агата, бѣлокурая невѣста охотника, поетъ о внутренней жизни, о любви простой, вѣрной нѣмочки, въ мечтательномъ разговорѣ сама съ собою, въ восхитительномъ радостномъ само-забвенiи, въ полномъ блаженствѣ при появленiи давно ожидаемаго возлюбленнаго. Въ сущности Фрейшютцъ не столько опера, сколько богато-обработанный «Singspiel»; бо̀льшая отдѣлка ансамбля и финаловъ не соотвѣтствовала бы характеру этой наиболѣе нѣмецкой и наиболѣе народной изъ всѣхъ оперъ, которую сторонники музыки будущности вѣроятно поэтому и называютъ «обыкновенною». О Фрейшютцѣ, доставившемъ композитору знаменитость въ Берлинѣ послѣ перваго же исполненiя, самъ Веберъ писалъ къ Кинду: «Фрейшютцъ попалъ въ цѣль». Въ Вѣнѣ также желали имѣть оперу сочиненiя столь внезапно прославившагося композитора; онъ долженъ былъ лично туда отправиться, чтобы дирижировать (25-го Октября 1823) первымъ исполненiемъ новой своей оперы «Еврiанта». «Это хорошая вещь», замѣтилъ Бетховенъ, но Ф. Шубертъ вмѣстѣ съ публикою разсуждалъ, что въ ней слишкомъ мало мелодiи, что Фрейшютцъ — «совсѣмъ другое дѣло». Если бы намъ пришлось писать на эту оперу критику, то въ эпиграфъ къ ней мы поставили бы стихъ

---

*) Ambros. K. M. v. Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur.

Лизіарта: «Die Weise tadl' ich nicht, doch wohl die Worte vom Gedicht». Сколько музыкальныхъ прелестей ни представляетъ это произведеніе (мы напоминаемъ извѣстные пѣснообразные номера, дуэтъ Евріанты съ Адоляромъ «Nimm hin die Seele mein», большую арію «Zu ihm, zu ihm», первый финалъ, первыя сцены третьяго акта), плачевно сентиментальный текстъ, чрезвычайно длинные речитативы и слишкомъ богатый аккомпаниментъ оркестра не понравились публикѣ. Въ драматическомъ отношеніи, Евріанта есть превосходное, образцовое произведеніе; для исторіи оно имѣетъ высокое значеніе, какъ представляющее собой средину между Глюкомъ и Вагнеромъ: оперы Маршнера и Лоэгринъ Р. Вагнера происходятъ отъ нея по прямой линіи. Предлагаемая Вагнеромъ, взамѣнъ оперы, музыкальная драма, на сколько она еще вообще музыкальна, представляется намъ все таки самымъ одностороннимъ продолженіемъ начала, положеннаго Веберомъ.

Но Веберъ не жаловался на непониманіе своихъ произведеній, онъ не аппелировалъ на дурно подготовленную публику—-публикѣ будущаго, долженствовавшей быть подготовленной лучше *). Въ слѣдующемъ своемъ произведеніи онъ соображался, на сколько это было согласно съ его художественными убѣжденіями, съ потребностями времени, съ желаніемъ публики, которой это произведеніе должно было прежде всего быть представлено. Въ Оберонѣ порицали меньшую сомкнутость и округленность цѣлаго, смѣшеніе оперы, комедіи и водевиля. Этого желала Лондонская публика, и Веберу, которому сверхъ того текстъ, набранный изъ Шекспира (Сонъ въ лѣтнюю ночь) и Виланда, присылался отдѣльными актами, оставалось только или подчиниться внѣшнимъ требованіямъ, или совсѣмъ отказаться отъ сочиненія этого произведенія. Но сколь благородно и прекрасно успѣлъ этотъ художникъ испол-

---

*) Въ оставшихся послѣ него рукописяхъ (изданіе Ѳ. Гелля. Dresden u. Leipzig 1828. 3 B.) онъ вообще ничего не говоритъ о своихъ произведеніяхъ. Это ничто иное, какъ простыя, въ непринужденной послѣдовательности набросанныя сужденія о произведеніяхъ, которыя онъ чаще всего встрѣчалъ въ своей практикѣ, особенно въ качествѣ придворнаго капельмейстера въ Дрезденѣ— прекрасное свидѣтельство о немъ, какъ о художникѣ мыслящемъ и уважающемъ чужое, о художникѣ, который думалъ истинно-честно и благородно о людяхъ и объ искусствѣ». Въ 1861 Веберу воздвигнутъ памятникъ въ Дрезденѣ на площади, за театромъ, работы Ритшеля.

нить свою задачу при такихъ условіяхъ, даже создать изъ нихъ нѣчто новое, ему свойственное! Сюда относятся преимущественно прелестные хоры эльфовъ и вообще нѣжный сказочный колоритъ всего сочиненія *). Отъ этого, конечно, отступаютъ самъ Оберонъ и люди—впрочемъ мужскіе характеры, несравненно болѣе чѣмъ женскіе. Вообще здѣсь надо замѣтить, что аріи (не исключая даже аріи Реціи), коихъ характеръ и заключеніе ясно напоминаютъ сцену и арію Агаты, отличаются театральнымъ паѳосомъ, а маленькія піесы (каватина Реціи, молитва Гуона, аріетты Фатимы, квартетъ втораго акта) полны задушевности и выраженія.

Въ увертюрахъ къ упомятутымъ операмъ Вебера, строгій музыкантъ найдетъ недостатокъ послѣдовательности въ техникѣ и даже внутренней музыкальной связи; но въ отношеніи фантазіи и чувства, эти увертюры суть истинно мастерскія произведенія и потому предпочтительно уважаемы и любимы всѣми образованными слушателями. Подобно тому, какъ образцовая увертюра къ Леонорѣ Бетховена, онѣ представляютъ намъ въ блестящей рамкѣ совершенно вѣрный очеркъ всего произведенія—не интродукцію къ интродукціи, чѣмъ ограничиваются увертюры новѣйшаго времени (у Мейербера, Вагнера, Гуно и др.). Дѣйствительно попурриобразную смѣсь изъ главныхъ мелодій оперы мы находимъ въ большей части увер-

---

*) «Какъ у поэтовъ-романтиковъ, также и у Вебера грёзящій міръ духовъ бросаетъ свой свѣтъ и отраженія на дѣйствительность, на ежедневную жизнь, которая представляется имъ въ чуждомъ ей, чудесномъ освѣщеніи. — — Всегда удается ему заставить звучать подлежащіе звуки, которые вызываютъ наичудеснѣйшее настроеніе, широко разливающееся изъ этого духовнаго міра. Первый хоръ эльфовъ въ Оберонѣ, съ чудно дѣйствующими отдѣльно выдержанными звуками фаготовъ, флейтъ и валторнъ, съ эфирно-легкимъ нисходящимъ ходомъ деревянныхъ духовыхъ, чередуясь съ квартетомъ струнныхъ; хоръ русалокъ съ прелестной фигурой валторны наиболѣе очаровательные образцы, изъ всей существующей романтически-фантастической музыки. Даже музыка Мендельсона къ піесѣ «Сонъ въ лѣтнюю ночь» изображающая скорѣе хлопотливую подвижность милаго сказочнаго міра—съ трудомъ выдерживаетъ сравненіе. — — Какъ странно-чудовищно звучитъ въ Фрейшютцѣ гоготаніе лѣсныхъ птицъ, передъ отливкой первой пули. Слѣдуетъ обратить вниманіе на гармоническія сочетанія въ послѣднемъ Presto волчьей долины. Тамъ дѣйствительно «чертовщина». — — Въ подобныхъ задачахъ Веберу пригодилось его дарованіе, чудесно смѣшивать звуковыя краски различныхъ инструментовъ. Его чарующіе звуки, въ нѣкоторомъ смыслѣ, соотвѣтствуютъ чарующему языку романтической школы». (Амбросъ).

тюръ къ операмъ, написанныхъ послѣ Вебера: въ увертюрѣ къ Цампѣ и даже въ блестящей увертюрѣ къ Вильгельмъ Телль, во многихъ увертюрахъ Обера и др. Если бы эта внѣшняя манера, какъ утверждаютъ Б. Марксъ и др. имѣла значеніе у Вебера, то все-таки нельзя не обратить вниманіе на то, что увертюры къ Фрейшютцу и Оберону въ цѣломъ являются гораздо совершеннѣе, размашистѣе и свѣжѣе, и гораздо болѣе выражаютъ свободное и радостное веселье, чѣмъ его одинокая «Торжественная Увертюра» (Jubel-Ouverture).

Съ драматической стороны, т. е. въ такъ называемомъ большомъ оперномъ стилѣ, основанномъ на речитативѣ и ансамблѣ, направленіе Вебера продолжали Маршнеръ и Р. Вагнеръ. Къ нимъ мы возвратимся впослѣдствіи. Нѣкоторые другіе композиторы, державшіеся въ предѣлахъ своего дарованія, а именно Конрадинъ Крейцеръ (1782—1849) и Францъ Глэзеръ (1799—1861, «Des Adlers Horst»), позаимствовали у Вебера лирическій элементъ, рѣшительно преобладающій у этого композитора, но почти совершенно упустили изъ вида драматическое дѣйствіе. Поэтому относительно оперы Крейцера «Das Nachtlager in Granada»—лучшаго произведенія этого направленія Риль могъ указать на тотъ удивительный фактъ, что эта опера привлекательна лишь одними лирическими ситуаціями, и что недостатокъ въ ней драматизма искупается обиліемъ лиризма. Но мы не столь пристрастны къ драматизму, чтобы не возвратились охотно, отъ выступающихъ съ высшими притязаніями шумныхъ оперъ новѣйшаго времени, къ этой простой, услаждающей сердце и чувство оперной музыкѣ («Das ist der Tag des Herrn». «Die Kapelle»). Слѣдуетъ также упомянуть о пріятной музыкѣ къ народной піесѣ Раймунда «Der Verschwender», въ которой въ свое время роль Валентина исполнялъ композиторъ Лортцингъ.

Въ лирической оперѣ выше всѣхъ стоитъ Людвигъ **Шпоръ** (1784—1859), основательный, всесторонній, но въ послѣднее время непростительно забытый художникъ. Онъ, до Вебера и въ одно съ нимъ время, но безъ всякой зависимости отъ него, также содѣйствовалъ съ геніальною своеобразностію развитію оперы. Фаустъ (1813) и Іессонда (1823), по благородству стиля и глубинѣ душевнаго выраженія, стоятъ далеко выше всѣхъ произведеній Веберовскихъ эпигоновъ, которые стараются быть драматичными. Его высокое дарованіе въ этомъ отношеніи

вполнѣ выказывается въ оперѣ Іессонда, отъ нѣжныхъ, искренныхъ напѣвовъ которой вѣетъ истиннымъ характеромъ индѣйской драмы, огерманизированной романтиками. Тоскливая мечта о дальней лучшей странѣ нашла полнѣйшее музыкальное выраженіе въ дуэтѣ «Schönes Mädchen wirst mich hassen» и въ такъ называемомъ «цвѣточномъ» дуэтѣ. При первомъ исполненіи въ Касселѣ (28-го Іюля 1823) эти обѣ піесы, вопреки придворному этикету, были пропѣты da capo. Но о ту скалу, которую и самому Шпору («Zemire und Azor», «Der Berggeist» и др.) не всегда удавалось миновать счастливо по недостатку глубоко-оживленнаго, истинно-драматическаго дѣйствія, сокрушались почти всѣ послѣдующіе оперные сочинители, и отъ этого кораблерушенія изрѣдка спасалась какая-нибудь увертюра (напр. Рейссигера къ «Nero» и «Felsenmühle») или иная піеса для пѣнія. Сцена требуетъ отъ посвящающихъ себя ей творцовъ и исполнителей полнаго самоотверженія, такъ что изображеніе самаго себя, свойственное нѣкоторымъ актерамъ, столь сильно удивляющее, менѣе всего прощается драматическому поэту или композитору. Поэтому оперы наиболѣе уважаемыхъ сочинителей, каковы Линдпентнеръ, Францъ Лахнеръ (Catharina Cornaro), Ферд. Гиллеръ, В. Таубертъ (Macbeth), Дорнъ (Die Niebelungen), съ малыми исключеніями, зависѣвшими отъ мѣстныхъ обстоятельствъ, такъ скоро исчезли изъ репертуара.

Направленіе народное и пѣснообразное Альбертъ Лотцингъ (род. въ Берлинѣ 23-го Октября 1803, умеръ тамъ же 20-го Января 1851) въ своихъ превосходныхъ комическихъ операхъ и Singspiel «Czaar und Zimmermann» *), «Der Wildschütz», «Die beiden Schützen», «Der Waffenschmied» сумѣлъ болѣе удачно соединить съ требованіями сцены **). Такъ какъ для новѣйшей

---

*) Т. е. Царь—плотникъ. Сюжетъ оперы—Петръ I въ Саардамѣ.
Зам. пер.

**) Albert Lortzing, sein Leben und Wirken. Von Düringer. Leipzig 1851. «Какъ погибаютъ художники»—это мы имѣемъ, въ прекрасныхъ описаніяхъ, во многихъ современныхъ романахъ и разсказахъ; просто и правдиво мы объ этомъ можемъ прочесть въ автобіографіи Диттерсдорфа и въ указанномъ очеркѣ жизни Лортцинга. Эти два сочинителя нѣмецкихъ комическихъ оперъ погибли отъ горя и нужды! За годъ до смерти Лортцингъ писалъ «я такъ обѣднѣлъ, что Германіи пришлось бы за это краснѣть, если бы она обладала чувствомъ стыдливости». Во Франціи поспектакльная плата за одну оперу «Царь—плотникъ» дала бы ему цѣлое состояніе. Послѣдніе мѣсяцы своей жизни Лортцингъ былъ капельмейстеромъ частнаго театра въ Берлинѣ. Ему

нѣмецкой комедіи пишутъ лишь весьма посредственные таланты, и большею частью даже сами актеры, то пожалуй можно согласиться съ Годшедомъ въ томъ, что нѣмецкіе поэты и композиторы считаютъ излишнимъ писать для сцены піесы веселаго содержанія. Лортцингъ, дѣйствительно, единственный композиторъ со временъ Диттерсдорфа, обратившійся съ успѣхомъ къ комической оперѣ: никто, подобно ему, не могъ изображать улыбающееся веселье жизни съ такимъ естественнымъ юморомъ, съ такою чистою, плѣняющею сердца наивностію. Любимыми лицами его были: одурачиваемые, слишкомъ разсудительные старики и неуклюжіе, глупые юноши; впрочемъ, иногда ему удавалось выраженіе нѣжнаго чувства. Лортцингъ самъ признавался, что романтическая опера «въ сущности не его спеціальность»; но еще вопросъ — написалъ ли, со временъ Вебера, хоть одинъ истинно романтическій оперный композиторъ что нибудь лучшее, чѣмъ прелестный, одѣтый какимъ то полусвѣтомъ, третій финалъ его Ундины.

Въ характеристикѣ, напечатанной передъ біографіею Дюрингера, Винцентъ Лахнеръ говоритъ: «Если въ Лортцингѣ и не видно значительнаго музыкально-научнаго образованія, оно оказывается у него совершенно достаточнымъ; этотъ недостатокъ образованія замѣняется въ немъ кипящимъ юморомъ, свѣжестью и живостью, которая нерѣдко переходитъ въ шаловливость. Между тѣмъ музыкальное развитіе Лортцинга слѣдуетъ цѣнить по достоинству; оно весьма часто выказывается у него блестящимъ образомъ во многихъ случаяхъ, правильнымъ веденіемъ голосовъ, естественною модуляціею и старательно отчетливою инструментовкою. Все это доказываетъ чрезвычайно ловкое и цѣлесообразное устройство большихъ ансамблей; такъ напр. секстетъ въ оперѣ «Царь — плотникъ» въ своемъ родѣ мастерская вещь. Почти въ каждой изъ его оперъ встрѣчаются большіе и длинные ансамбли, которые превосходны по построенію и въ исполненіи обнаружи-

---

приходилось ежедневно дирижировать музыкой къ феэріямъ и водевилямъ, за жалованіе въ 600 талеровъ въ годъ, при двухъ бенефисахъ—безъ публики. Похороны, однако, были ему устроены блестящіе. На памятникѣ его помѣщается четверостишіе:

«Deutsch war sein Lied und deutsch sein Leid,
Sein Leben Kampf mit Noth und Neid.
Das Leid flieht diesen Friedensort,
Der Kampf ist aus, das Lied tönt fort».

ваютъ чрезвычайно искусную и ловкую руку.—Лортцингъ не былъ отчетливо обрисовавшеюся, самостоятельною художественною личностью, потому онъ не могъ создать одному ему свойственный музыкальный стиль и вслѣдствіе того вызвать подражателей этому стилю въ исключительномъ смыслѣ». Будучи дѣтски скроменъ, онъ отнюдь не думалъ объ этомъ, и оставался доволенъ тѣмъ, что нѣкоторыя изъ его оперъ «многимъ честнымъ людямъ доставляли пріятное препровожденіе времени». «Замѣчаніемъ, что мои сочиненія принадлежатъ къ посредственнымъ, говорилъ онъ, я не обижаюсь, потому что оно справедливо. — — Изъ однихъ совершенныхъ произведеній нельзя составить репертуара даже на полугодіе; и если бы публика состояла изъ однихъ знатоковъ, то сборъ отъ нея не могъ бы доставить директору театра средствъ даже для освѣщенія залы».

Вполнѣ романтикомъ въ выборѣ и разработкѣ своего матеріала, настоящимъ послѣдователемъ Вебера, представляется намъ Генрихъ Маршнеръ (род. въ Циттау 16-го Августа 1795, умеръ первымъ придворнымъ капельмейстеромъ въ Ганноверѣ 14-го Декабря 1861). Маршнеръ былъ представленъ Дрезденской публикѣ самимъ Веберомъ; но—не сдѣлался Веберомъ. Его оперы интересныя для музыканта, мрачныя и утомительныя для пѣвцовъ, нашли мало участія въ публикѣ. Правда Брендель полагаетъ, что Маршнеръ «творитъ болѣе по заимствованному изъ души народа, тогда какъ у Вебера всегда замѣтно художественное перемѣщеніе своего въ народную сферу». Во всякомъ случаѣ, Маршнеръ дѣйствительно всего счастливѣе тогда, когда онъ переходитъ въ народный тонъ—въ пѣснообразномъ и преимущественно въ комическомъ—гдѣ его грубою реальностію, въ нѣкоторой степени, уравновѣшивается сказочно романтическое («Vampyr» Лейпцигъ 1828, «Hans Heiling» Берлинъ 1833). Въ полномъ смыслѣ опернаго, истинно драматическаго дѣйствія мы не находимъ у Маршнера, хотя для драматическихъ эффектовъ онъ нерѣдко жертвовалъ не только индивидуальною характеристикою, но и ясностію музыкальной формы и даже самимъ пѣніемъ. Мы разумѣемъ его оперу, еще встрѣчающуюся иногда въ репертуарахъ «Der Templer und die Jüdin» (Лейпцигъ 1829)—произведеніе, какъ намъ кажется, уже на половину принадлежащее направленію Вагнера. Будучи драматична по новѣйшимъ понятіямъ, т. е. направлена на эффектное развитіе большихъ богатыхъ сценъ, эта опера удовлетворяетъ музыкальному чувству

менѣе, чѣмъ двѣ предыдущія, такъ какъ дѣйствіе, вмѣсто того, чтобы живо развиваться передъ нами изъ самихъ характеровъ, держится на нити романа, лежащаго въ основаніи текста («Ivanhoe» Вальтеръ-Скотта). И здѣсь болѣе всего удачны комическія партіи: пѣсни шута и отшельника. Къ роду сочиненій, направленныхъ болѣе на изображеніе ситуацій, чѣмъ лицъ, относится произведеніе гораздо болѣе легкое, но довольно пріятное по большей наглядности и свѣжести настроенія,—фантастично-романтическая опера «Виндзорскія кумушки» Отто Николаи (род. въ Кёнигсбергѣ 1809, ум. въ Берлинѣ 1849), прелестная увертюра которой напоминаетъ намъ вновь хорошую манеру Вебера.

«Но вотъ появился превышающій всѣхъ геній, полный кипучихъ замысловъ, призванный носить двойную корону — корону изъ пламени и золота, отважно мечтающій, какъ мечтаютъ поэты; онъ поставилъ себѣ столь высокую цѣль, что достиженіе ея въ искусствѣ и признаніе въ обществѣ, если и возможны, то навѣрное совершатся лишь въ то время, когда публика болѣе не и т. д.». Такъ прославляетъ Фр. Листъ Рихарда Вагнера, поэта-композитора, возбудившаго много толковъ (родился въ Лейпцигѣ 28 Мая 1813 г., умеръ въ Венеціи въ 1883 г.) *). Совершенно подобно Мейерберу, котораго самъ называетъ «развратнѣйшимъ композиторомъ нашего времени», испытавъ свои силы сначала въ сочиненіи оперъ итальянско-французскаго покроя (Das Liebesverbot, Mass für Mass—по Шекспиру, Rienzi—по Бульверу); послѣ тщетныхъ стараній превзойти страшный романтизмъ Маршнера, въ оперѣ «Der fliegende Holländer» (Дрезденъ 1843) и наконецъ побуждаемый тщеславіемъ и желаніемъ пріобрѣсть значеніе, Вагнеръ рѣшился къ оппозиціи противъ недостатковъ оперы настоящаго времени: противъ эффектной оперы Мейербера, комической французской (Spieloper) и пѣвучей итальянской оперы (Singoper), а затѣмъ къ борьбѣ противъ оперы вообще, къ объявленной, открытой революціи **).

---

*) *Прим. пер.* Полемически-критическое обсужденіе автора этой книги реформаторскихъ тенденцій и оперныхъ произведеній Р. Вагнера, написаны имъ въ 1863 году, т. е. почти полвѣка тому назадъ. Въ настоящее время, когда историческое значеніе Р. Вагнера достаточно опредѣлилось, эти сужденія, конечно, оказываются уже нѣсколько устарѣвшими.

**) Его странно-теоретизирующія сочиненія: «Die Kunst und die Revolution», Leipzig 1844, «Das Kunstwerk der Zukunft», Leipzig 1850, «Oper und

Предшествовавшей ему оперѣ, которую онъ объявляетъ заблужденіемъ, такъ какъ въ ней средство выраженія (музыка) сдѣлано цѣлью, и цѣль выраженія (драма)—средствомъ (что справедливо впрочемъ только относительно весьма посредственныхъ итальянскихъ оперъ)—онъ противоставитъ въ

Drama», 3 B. Leipzig 1852, «Drei Operndichtungen, nebst einer Mittheilung an seine Ereunde als Vorwort», Leipzig 1852, написаны имъ въ Цюрихѣ во время изгнанія, въ упоеніи коммунистическими идеями послѣдней германской революціи, и какъ онъ нынѣ самъ сознается, въ «ненормальномъ, странномъ состояніи, въ которомъ находилась его душа». Съ полнаго обобщенія, снисходя къ частному и единичному, сочиненія его—по тенденціямъ и изложенію почти допускающія сравненіе съ Ж. Ж. Руссо—при фразерствѣ, легко ведущее въ заблужденіе малоопытнаго читателя, и своими страстными преувеличиваніями не вызываютъ то чувство признанія, на которое могло бы разсчитывать безпощадное обнаруживаніе дѣйствительныхъ недостатковъ нашей современной оперы. Въ общемъ, мы видимъ въ немъ надменнаго, самолюбиваго софиста, который, исправляя дурное, полагаетъ признать мѣриломъ всего—субъэктивное чувствованіе и умѣнье. Брендель, въ своемъ извлеченіи изъ «Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft» (Leipzig 1854), обнаруживаетъ (чего не могъ предупредить его «лейпцигскій другъ» стѣсненіями и умѣренностію) убогую пустоту Вагнеровской декламаціи; ясно выступившей; — но вѣдь всякое отрицаніе предполагается на болѣе положительномъ содержаніи.

Наиболѣе существенныхъ своихъ воззрѣній Р. Вагнеръ изложилъ самъ въ своей брошюрѣ, распубликованной имъ передъ своимъ дебютомъ въ Парижѣ: «Музыка будущаго, письмо къ другу во Франціи, какъ предисловіе къ переводу въ прозѣ его оперныхъ поэзій». Эта брошюра имѣла цѣлью выяснить парижскимъ художественнымъ критикамъ точку зрѣнія композитора «разсѣять множество заблужденій и предразсудковъ, чтобы при предстоявшей постановкѣ оперы «Тангейзеръ» направить сужденіе на самое произведеніе и отклонить отъ «сомнительно кажущихся теорій». Сама брошюра нынѣ не имѣетъ никакого значенія. Мы ее упомянули только изъ-за статьи Ферд. Хиллеръ, къ ней относящейся («Kölnische Zeitung» 1860 № 349), въ которой шаткая декламація Вагнера подвергается кратко-основательному осужденію.— —Пусть возбужденія Вагнера посодѣйствуютъ тому, чтобы лучшіе поэты давали композиторамъ лучшія лирическія драмы; пусть онъ обучаетъ тѣхъ германскихъ композиторовъ, которые прежде о томъ ничего не знали, что не слѣдуетъ работать по французскимъ или итальянскимъ шаблонамъ, для достиженія эффекта—противъ всего этого возражать нечего. Тѣ-же композиторы, которые присягнутъ его знамени, могутъ быть увѣрены, что погибнутъ безповоротно, если они не создадутъ и на сценѣ (т. е. въ оперѣ) самостоятельно музыкально-прекрасное, потому что помимо прелести сценическаго дѣйствія, сказаній картинъ и стиховъ, слушатели музыки требуютъ также настоящей музыки.— —Отъ «призрака музыки будущаго»—такъ самъ Р. Вагнеръ выражается—каждый честный сторонникъ музыки весьма охотно отвернется, что-

Тангейзерѣ (Дрезденъ 1844), а еще рѣшительнѣе въ Лоэнгринѣ (Веймаръ 1850), и слѣдовавшихъ за тѣмъ оперныхъ драмахъ «всеобщую драму», какъ единственное, отнынѣ имѣющее значеніе «художественное произведеніе будущности» (Kunstwerk der Zukunft). Въ такомъ произведеніи «побѣжденныя имъ отдѣльныя искусства», слѣдовательно прежде всего и преимущественно музыка и поэзія, должны отречься отъ ихъ эгоистической самостоятельности и соединиться для взаимнаго дѣйствія; опера, драма и симфонія не имѣютъ болѣе права на независимое другъ отъ друга существованіе. Наиболѣе удавшеюся, въ его смыслѣ, оперою Вагнера мы считаемъ Лоэнгрина; популярности Тангейзера — зависѣвшей отчасти отъ множества пародій — не могло достигнуть одностороннее декламаціонное сочиненіе, слишкомъ мало привлекательное для естественнаго народнаго чувства, не смотря на превосходную сценическую постановку. Въ «Тристанѣ и Изольдѣ» (Представленіе (Handlung) въ 3-хъ дѣйствіяхъ) *) и «Рейнгольдъ» (первая часть трилогіи «Niebelungen» для трехъ вечеровъ) мы видимъ Вагнера дошедшимъ до послѣдней крайности его системы, до той точки зрѣнія, которую слѣдовало признавать побѣжденною, съ тѣхъ поръ, какъ Лессингъ неопровержимо доказалъ великій законъ о необходимости разъединенія искусствъ. Притомъ же реформа, предложенная Вагнеромъ, сводится къ мыслямъ, высказаннымъ Рохлицемъ, т. е. къ тѣснѣйшей связи драмы съ оперою; но новая форма заключается никакъ не въ томъ, чтобы опера, пренебрегая свойственными ей прелестями и преимуществами, расплавлялась въ одинъ финалъ, а пѣніе въ безпрерывную декламацію **).

бы вернуться къ прежнимъ, простымъ выраженіямъ: хорошая или плохая музыка, прекрасная или тривіальная». Изъ сочиненій о Вагнерѣ назовемъ еще: «Meyer, R. Wagner und seine Stellung zur Vergangenheit und Zukunft. Eine literärisch-musikalische Studie». Thorn 1859. Затѣмъ еще: «Alberti, R. Wagner und seine Stellung in der Geschichte der dramatischen Musik. Ein Vortrag». Stettin 1856.

*) Исполнена въ первый разъ въ Мюнхенѣ лѣтомъ 1865 г.

**) Если Вагнеръ отвергаетъ сомкнутыя формы аріи, дуэта и пр., то онъ этимъ только доказываетъ, что его воззрѣніе на сущность музыкальной драмы совершенно реально, безъ фантазіи, а слѣдовательно не художественное. «Онъ вводитъ новый родъ оперы, которая написана единственно и исключительно речитативами. Она естественнѣе, потому что она ближе подходитъ къ обычной разговорной рѣчи нежели арія, дуэтъ или ансамбль, ибо ничего не можетъ

Публика никогда не была слишкомъ расположена къ «сверхчувственному, чувственному жениху»; но послѣ исполненія Тангейзера въ Парижѣ, Вагнеръ, кажется, совсѣмъ пересталъ играть самоувѣренно взявшую имъ на себя роль реформирующаго Глюка. «Le Tanhäuser» сопровождали неслыханнымъ въ Императорскомъ Парижскомъ оперномъ театрѣ шумомъ; но тѣмъ не менѣе композиторъ утверждалъ, въ извѣстномъ письмѣ своемъ къ Лейпцигскому другу, что «въ настоящей» публикѣ онъ одержалъ большую и полную побѣду; «простой же оперной публикѣ еще недоступно» полное пониманіе его музыки. Надежда Вагнера на это пониманіе едва ли когда-нибудь сбудется, потому что обыкновенная оперная публика положительно не способна воспринимать тотъ средневѣковый литературный романтизмъ, который вводитъ Вагнеръ и справедливо не хочетъ знать оперы безъ пѣнія: «Ce n'est point pour entendre du récitatif que l'on va à l'opéra» (Руссо).

Лучшія вещи въ Тангейзерѣ и Лоэнгринѣ мы цѣнимъ выше всей оперной мелочи нашего времени; другимъ, можетъ быть, трудно быть и на столько справедливыми къ человѣку, который въ безмѣрномъ самовосхищеніи отвергаетъ все существующее и, какъ довольный наслѣдникъ, все достояніе, собранное трудами многихъ столѣтій, хочетъ прибрать въ свои руки. При видѣ этихъ черезъ-чуръ притязательныхъ требованій мы утверждаемъ, что произведеніямъ, которыя не имѣютъ основанія въ народѣ и не содержатъ въ себѣ другого начала,

---

быть болѣе неестественнаго нежели появленіе двухъ, трехъ, четырехъ или болѣе людей, одновременно поющихъ и играющихъ на сценѣ. Но естественность въ искусствѣ иная, нежели въ дѣйствительности. Если искусство должно быть чѣмъ нибудь, то мы должны, съ самаго начала, допустить въ немъ множество неестественностей, и въ томъ именно кроется прелесть искусства, что оно съ совершенно обыкновенными (heterogenen) средствами вызываетъ иллюзію, которая намъ появляется самой природой». Такъ думалъ Лортцингъ, неподражаемо исполнявшій своего «дурачка-Петра» и—Гёте, судилъ не иначе—какъ сообщаетъ авторъ «Fliegende Blätter für Musik», лично слышавшій его сужденія; Гёте, который несомнѣнно здоровый эмпиризмъ комедіанта ставилъ выше подгнившихъ теорій будущности возсоединенныхъ искусствъ». «Въ этомъ кроется, для васъ младшихъ, опасный демонъ. Вы быстро склоняетесь къ созданію новыхъ идеаловъ, но каково будетъ осуществленіе? Во всѣхъ искусствахъ имѣются слабости по идеи, которыя однако приходится сохранять въ практикѣ, потому что устраняя ихъ, пришлось-бы слишкомъ приблизиться къ природѣ и художество становится нехудожественнымъ».

кромѣ упрямства изобрѣтателя, ни какимъ образомъ не можетъ быть подготовлена прочная будущность. Въ чемъ же ученики найдутъ пищу для подражанія мастеру, если онъ самъ отвергаетъ даже Тангейзера, въ которомъ, по его мнѣнію, сдѣланы имъ нѣкоторыя уступки для райка, и съ каждымъ новымъ произведеніемъ все болѣе и болѣе удаляется отъ рода сочиненія, имѣвшаго до нынѣ значеніе?—Что новѣе—то лучше. Такимъ образомъ, неужели наконецъ, лишь изъ того, чего мы еще не знаемъ, изъ будущихъ произведеній Вагнера, должны выдти истинная и дѣйствительная музыка будущности.

Если всмотрѣться и въ общій ходъ исторіи, то оказывается, что искусство будущности, проповѣдуемое Вагнеромъ, есть не болѣе какъ искусство прошедшаго: идеалъ его—греческая трагедія *) изъ опытовъ подражанія коей произошла опера. Наконецъ приведеніе музыки въ положеніе, вполнѣ соотвѣтствующее только античному образованію, было бы очень страннымъ результатомъ радикализма новѣйшаго романтика.

Весьма справедливо замѣчаетъ Ф. Хиллеръ, что особенности Вагнера и его полусовершенство, обнаруживающія въ немъ двойную натуру, натуру поэта и въ тоже время композитора, основаны преимущественно на недостаткѣ въ немъ многосторонности. «Но результатъ вполнѣ индивидуальнаго дарованія, которое въ одно и то же время можно назвать и слишкомъ совершеннымъ и несовершеннымъ, мы удерживаемся считать за норму, а недостатки—признавать за успѣхъ». Еще опредѣленнѣе сужденіе Роб. Шумана, высказанное имъ въ одномъ изъ его писемъ къ Карлу фонъ Бруикъ (какого мнѣнія по этому предмету былъ бы Мендельсонъ, не подлежитъ сомнѣнію, если принять въ соображеніе его путевыя письма). «Вагнеръ, если мнѣ должно выражаться кратко, не хорошій музыкантъ; ему недостаетъ пониманія формы и благозвучія. Но вы не можете судить его оперы по фортепьянному переложенію (Clavierauszug); многія мѣста его оперъ, если бы

*) «Мы обращаемся къ славному прежнему искусству, чтобы извлечь изъ глубокаго пониманія его указанія на то, каковымъ должно быть искусство будущаго».— —«Святая Антигона! Къ тебѣ я взываю! Распусти свое знамя, чтобы подъ его защитой мы могли уничтожать и спасать».

вы ихъ слышали на сценѣ, несомнѣнно произвели бы на васъ глубокое впечатлѣніе.— — Но, какъ я уже сказалъ, музыка его, независимо отъ исполненія, не значительна, нерѣдко просто диллеттантична, не имѣетъ содержанія и непріятна; къ сожалѣнію, нельзя не видѣть доказательства испорченности художественнаго образованія, когда такое множество драматическихъ мастерскихъ произведеній, которое могутъ предъявить нѣмцы, осмѣливаются унижать предъ произведеніями Вагнера».

Совершенно въ томъ же смыслѣ высказывается Карріеръ (Aesthetik II). Этому художественно-образованному философу, можетъ быть, дадутъ право голоса даже и тѣ, которые музыкантовъ-композиторовъ Хиллера и Шумана считаютъ непризванными судить объ универсальномъ геніи Рих. Вагнера. «Отдѣльныя искусства достигаютъ величія только при разъединеніи между собою и при самостоятельности; ихъ взаимодѣйствіе тогда есть не прекращеніе ихъ отдѣльнаго существованія, а свободный ихъ союзъ. Тому обстоятельству, что человѣкъ, подобный Вагнеру, который, въ смыслѣ и поэта и музыканта не принадлежитъ къ числу первостепенныхъ талантовъ, но какъ поэтъ и музыкантъ отличается большимъ дарованіемъ,—соединяетъ эти оба качества и создаетъ произведенія, которыя хотя безъ текста чисто музыкально не воспринимаемы, и коихъ текстъ безъ музыки является скучнымъ и сухимъ, но которыя въ соединеніи звука и слова, тѣмъ не менѣе производятъ значительное и поражающее впечатлѣніе,— этому исключительному обстоятельству слѣдовало бы придавать значеніе, радоваться ему, но при этомъ не впадать въ заблужденіе и желать превратить эти особенности въ общее правило или требованіе. Лучше быть вполнѣ поэтомъ или вполнѣ музыкантомъ, чѣмъ и тѣмъ и другимъ въ полусовершенствѣ; Рихардъ же Вагнеръ съ одной стороны обращается къ Моцарту и Бетховену, а съ другой къ Шиллеру и Гёте! Художественное произведеніе будущности должно быть не нераздѣльнымъ въ самомъ основаніи своемъ единствомъ, а взаимодѣйствіемъ самостоятельныхъ самихъ по себѣ искусствъ, изъ которыхъ каждое должно своеобразно выражать общія имъ идеи».

Мы набросали въ главныхъ чертахъ развитіе оперы со временъ Моцарта; намъ остается въ немногихъ словахъ напомнить о тѣхъ, кто давалъ жизнь этимъ произведеніямъ—о великихъ пѣвцахъ и пѣвицахъ. Прежде другихъ пред-

ставляются, конечно, пѣвцы итальянской оперы, особенно оперы Россини: Тамбурини, Рубини, Лаблашъ (род. 1794 въ Неаполѣ, ум. тамъ же въ 1858), знаменитѣйшій изъ всѣхъ басовъ. И въ Германіи, въ противоположность нынѣшнему оскудѣнію, были превосходные басисты. Мастерское искусство пѣнія Фишера (род. 1715), Штромейера (род. 1779), Вильг. Хезера (Häser) (род. 1781), Вехтера (род. 1796), Шпицедера (род. 1795) и др. извѣстно многимъ лишь по преданію, такъ что меньшее число новѣйшихъ пѣвцовъ, какъ напр. Карлъ Формесъ и В. Киндерманъ, въ нѣкоторомъ смыслѣ, поставлены hors de concours съ ними; здѣсь въ особенности слѣдуетъ назвать пѣвцовъ ораторіи и пѣсни (особенно Шуберта) І. М. Фогля (1768—1840), Іосифа Штаудигля (род. 1807, ум. 1860 въ Вѣнѣ въ домѣ умалишенныхъ) и Юліуса Штокгаузена (род. въ Парижѣ 1826); двое первыхъ были впрочемъ превосходны и въ оперѣ. Знаменитые теноры послѣ безподобнаго Антона Раффа (1714—1797), исцѣлившаго пѣніемъ своимъ княгиню Бельмонъ отъ меланхоліи, были: Карлъ Бадеръ (род. 1489 въ Бамбергѣ), Вильдъ (род. 1793), Хайцингеръ (род. 1796), Мантіусъ (род. 1808), Тихачекъ (род. 1810), рядомъ съ коими изъ новѣйшихъ пѣвцовъ можно назвать Шнорра фонъ Карольфельда *), Теодора Формеса, Андера, Нимана. О Рожэ, первомъ изъ французскихъ поющихъ актеровъ или играющихъ пѣвцовъ (Acteurs-chantants), Риль говоритъ: «Рожэ—болѣе чѣмъ пѣвецъ, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ и драматическій поэтъ. Своимъ удивительнымъ искусствомъ въ мимикѣ создаетъ онъ совершенно новыя ситуаціи, новыя мотивированія, какихъ не находится ни въ либретто, ни въ партитурѣ. Онъ придаетъ своимъ ролямъ такую бездну индивидуальности, что герой оперы незамѣтно превращается въ подробно описаннаго героя трагедіи».

Изъ женщинъ, которымъ вообще, по природѣ новѣйшей оперы въ Италіи и въ Германіи, почти исключительно принадлежатъ, вмѣстѣ съ блестящими успѣхами и геніальныя, достопамятныя исполненія, наиболѣе прославленною была («la prima cantante del mondo») Анжелика Каталани (род. 1783 въ Синигальи, ум. 1849 въ Парижѣ). Ея мощный голосъ всего величественнѣе выказывался въ аріяхъ Генделя, и, съ чистой прелестью—въ англійскихъ народныхъ гимнахъ: «God save the King» и Rule Britannia», которыми она вызывала повсюду истинную бурю восторговъ. Послѣдняя арія кончена, разсказываетъ Рельштабъ (1827 года); въ бурѣ восклицаній, все громче и громче слышится требованіе возвышенной пѣсни «God save the King». Какъ природная царица, пѣвица приближается къ авансценѣ. Оркестръ начинаетъ мощную мелодію и играетъ ее одинъ разъ, пѣвица начинаетъ пѣть свою строфу, съ достоинствомъ, возвышенностію, даже величіемъ, съ которымъ мы ничего не можемъ сравнить. Хоръ торжественно присоединился къ ея голосу, и каждый чувствуетъ себя увлеченнымъ, какъ искусствомъ, такъ и національнымъ чувствомъ. Все могущественнѣе и могущественнѣе возвышается голосъ пѣвицы; каждое движеніе ея величественной фигуры и ея пѣніе сливаются, такъ сказать, въ одно цѣлое; изъ каждаго ея взора сіяетъ пламень, которымъ она сама исполненна и обнимаетъ каждаго. Наконецъ еще разъ возвышается громадный звукъ ея голоса надъ всѣмъ хоромъ и высоко, какъ орелъ надъ горами,

---

*) Умеръ въ Дрезденѣ, 21 Іюля 1865 г., участвовавъ еще въ первыхъ исполненіяхъ оперы Тристана и Изольды Вагнера, въ Мюнхенѣ.

носится надъ волнующимся и шумящимъ моремъ звуковъ». Въ отношеніи ловкости и гибкости голоса подходитъ къ Каталани развѣ лишь одна Зонтагъ (въ исполненіи варіацій Роде), или англійская пѣвица Клара Новелло (род. 1818) и Паулина Віардо-Гарція (род. 1821). Послѣдняя, можетъ быть, даже превосходитъ ее внѣшнею художественною ловкостью; но въ главномъ, въ удивительно-богатой полнотѣ натуральныхъ средствъ, никто не можетъ быть сравниваемъ съ Каталани—ни одна изъ прежнихъ пѣвицъ, кромѣ Мары, отличавшейся, впрочемъ, только какъ концертная пѣвица. Въ сценическомъ пѣніи славились преимущественно: Императриче (1783—1808) и Маріанна Сесси, Джудитта Паста (род. въ Комо 1798), великолѣпнѣйшее олицетвореніе Нормы, и не менѣе ея превосходная въ трагическихъ роляхъ Жозефина Фодоръ (род. въ Парижѣ 1793), геніальная и многосторонняя Марія Феличита Малибранъ-Гарція (старшая дочь испанскаго тенориста и учителя пѣнія Мануила Гарція, родилась въ Парижѣ 1808, ум. въ Лондонѣ 1836, нѣсколько мѣсяцевъ послѣ вступленія въ бракъ съ де-Беріо), Джульета Гризи (род. 1812, съ 1856 во второмъ бракѣ за теноромъ Маріо) и Джудити Гризи (ум. 1840), для которой Беллини написалъ Ромео.

Но лучшія вѣнки, лавры и розы должны мы поднести нѣмецкимъ пѣвицамъ, которыя, по нашему мнѣнію, далеко превосходятъ итальянскихъ виртуозокъ бо́льшею глубиною драматическаго и задушевнаго выраженія. Замѣчательнѣйшею между ними общій голосъ признаетъ Вильгельмину Шредеръ-Девріентъ, дочь великой актрисы Софіи Шредеръ (род. въ Гамбургѣ 1805, умерла въ Кобургѣ 1860) *). Величіе ея состояло не столько въ самомъ пѣніи, сколько въ смѣломъ, геніальномъ изображеніи роли, въ высокомъ художественномъ смыслѣ, управлявшемъ совокупностію всѣхъ средствъ и соединявшемъ ихъ въ одно поэтически и музыкально-великое исполненіе. Наигеніальнѣйшая и наивеликодушнѣйшая изъ всѣхъ являвшихся въ новѣйшее время на сценѣ женщинъ, Шредеръ-Девріентъ придавала избраннымъ ею ролямъ (Фиделіо, Донна Анна, Евріанта, Весталка, Норма и др.) полнѣйшую индивидуальную жизнь, и затмѣвала всѣхъ своихъ предшественницъ. Тѣмъ не менѣе, болѣе популярный успѣхъ имѣли, чѣмъ она, Генріэтта Зонтагъ (род. въ Кобленцѣ 1806 г.) и Дженни Линдъ (род. въ Стокгольмѣ 1821); онѣ обѣ съ высокимъ совершенствомъ въ пѣніи соединяли правдивость и глубину характеристики, глубоко-трогающее выраженіе и очаровательную прелесть игры,—словомъ, представляли полнѣйшую женственность драматичнаго пѣнія.

Во главѣ прочихъ пѣвицъ стоитъ Нанетта Шехнеръ (род. въ Мюнхенѣ 1816), «душа, которой въ пѣніи грѣла подобно солнцу. Нанетта Шехнеръ, въ отношеніи вліянія, оказываемаго пѣніемъ, въ моей памяти остается величайшею художницею. По внутреннему значенію и по бо́льшему музыкальному развитію превосходитъ ее Дженни Линдъ, первѣйшая изъ всѣхъ актрисъ-артистокъ, коихъ созданія я изучилъ» (Л. Рельштабъ). Затѣмъ слѣдуетъ назвать: Анну Мильдеръ-Хауптманъ (род. въ Константинополѣ въ 1785 г., ум. въ 1838 г. въ Берлинѣ), знаменитую въ серьезно-драматичномъ стилѣ, особенно въ операхъ Глюка и Спонтини—Сабину Хейнефеттеръ (род. 1805), Каролину Унгхеръ (род. 1809), Софію Шоберлехнеръ (род. 1809), Вильгельмину Шрейтъ (род. 1806), Клару Весперманъ (1808—1828), Паулину

*) Wilhelmine Schröder-Devrient. Von Alfred Freiherr von Wolzogen, Leipzig, 1863.

фонъ Шетцель (род. 1812), Женни Люцеръ (род. 1816), Агнесу Шебестъ (род. 1815); и въ новѣйшее время Луизу Кестеръ,—артистку, воспринимающую все, съ чистотою и благородствомъ, и въ нѣкоторыхъ роляхъ (Фиделіо, онна Анна и др.) напоминающую незабвенную Шредеръ; Луизу Дустманъ-Мейеръ, Іоганну Вагнеръ—племянницу композитора, Женни Бюрде-Ней-Софію Крувелли (собственно Крювель род. въ Билефельдѣ), Терезу Титьенсъ и новѣйшихъ итальянскихъ пѣвицъ Аделину Патти, Целію Требелли, Дезире Арто и проч.

Вообще, въ наше время, сдѣлавшееся матеріальнымъ и въ музыкальномъ отношеніи, женщины сохранили художественное чувство въ большей чистотѣ чѣмъ мужчины; кромѣ того, истинное искусство пѣнія въ оперѣ начинаетъ все болѣе и болѣе клониться, даже спѣшитъ, къ паденію: голоса потеряли въ высокихъ и низкихъ тонахъ, слѣдовательно въ характеристической прелести звука; полуголосовъ и посредственныхъ голосовъ, напротивъ того, мы имѣемъ еще достаточное количество. Причиною тому были сначала сами композиторы, которые не уважали голоса или разучились писать для него пѣвуче и правильно. Чрезъ это они впали въ крайнюю противоположность древней оперы seria; если прежде пѣвцы довольно часто жертвовали правдою драматическаго выраженія для ихъ личной бравуры, то нынѣ господствующіе композиторы хотятъ подчинить пѣніе своимъ капризамъ, сильному инструментальному аккомпанименту и высшимъ драматическимъ интенціямъ. Не погибнетъ ли при этомъ вся музыка изъ-за одного драматизма?—спрашиваетъ Риль. Дѣйствительно, шумныя оперы Мейербера, Галеви, Маршнера, Вагнера и Верди быстро повлекли за собою гибель голосовъ; мы поневолѣ привыкли уже къ тому, что пѣвецъ, измученный репетиціями, объявляетъ себя «внезапно охрипшимъ» и замѣняется другимъ услужливымъ пѣвцомъ. Теперь сдѣлалось возможнымъ, что отъ пѣвца не требуется болѣе ни основательная школа и благодарная метода пѣнія, ни общемузыкальное образованіе, а требуются только здоровыя легкія и выдержка. «Теперь ищутъ уже не пѣвцовъ, а голосовъ; гдѣ бы ни посчастливилось найти голосъ, все равно, въ кузницѣ ли, или у сапожника, его вытаскивали и переносили въ художественную сферу, чтобы послѣ возможно-скораго обученія помочь настоятельной потребности оперы» *) (Postillon de Lonjumeau, Ѳ. Вахтель!). Поэтому для будущаго времени остается одно изъ двухъ: или пѣвцамъ дѣйствительно придется «отказаться отъ пѣнія и все болѣе и болѣе уживаться съ величественно-речитативнымъ исполненіемъ», или, и это, пожалуй будетъ лучшее, возвратиться отъ столь притязательной большой музыкальной драмы къ болѣе скромной мелодичной оперѣ и къ хорошему, естественному пѣнію.

---

*) Gesang u. Oper. Kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften von W. H. Schmidt. Vier Hefte. Magdeburg, 1860, 62.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ.

Дальнѣйшее процвѣтаніе нѣмецкаго искусства въ прочихъ родахъ композиціи: Шпоръ, Мендельсонъ, Шуманъ.

Настоящее и будущее.

Послѣднія попытки въ Германіи, Франціи и Италіи довольно ясно показали, что наше время не производительно какъ для драмы вообще, такъ и для оперы въ особенности. Музыкальное господство почти совсѣмъ перешло со сцены въ концертное зало и вмѣсто драматическаго сочиненія выступило на передній планъ сочиненіе ораторіеобразное, вращающееся въ нейтральной области,—еще болѣе инструментальная композиція и пѣсня (Lied). Только одинъ почтенный художникъ стоитъ, такъ сказать, на границѣ прошедшаго и настоящаго *); дѣятельностію своею онъ обнимаетъ всѣ роды сочиненія, успѣшно поддержавъ каждый изъ нихъ: этотъ художникъ—Людовикъ *Шпоръ* (род. 5 Апрѣля 1784 въ Брауншвейгѣ, ум. придворнымъ капельмейстеромъ въ Касселѣ 22-го Октября 1859 **). Мы уже замѣтили, что оперы Шпора,

---

*) Въ скрипичномъ концертѣ «Прежнее и нынѣшнее» Шпоръ выставляетъ старый стиль противъ новаго, съ положительнымъ намѣреніемъ осмѣять новѣйшихъ скрипачей, подобно обезьянамъ подражающихъ Паганини.

**) L. Spohrs Selbstbiographie, Cassel u. Göttingen, Wigand. 1860. Наиболѣе интересной частью этой книги, составляютъ его «Письма изъ Парижа», впервые появившіяся въ «Leipziger Musikzeitung»; вообще же преобладаетъ—какъ обыкновенно бываетъ въ автобіографіяхъ,—личный интересъ, надъ эстетическимъ и художественно-историческимъ. Словоохотливый автобіографъ,—дѣтски-откровенный старецъ,—разсказываетъ много о своей молодости и путешествіяхъ, о своихъ успѣхахъ какъ виртуозъ и композиторъ и пр. ничего однако, не упоминая о сути и послѣдовательности собственнаго художественнаго развитія. Л. Шпоръ, на котораго молодые германцы смотрѣли какъ на отжившаго педанта, подобно Мендельсону, вообще не любилъ пространную болтовню объ искусствѣ и не нуждался въ защитѣ другихъ; простымъ и прямымъ, каковымъ всегда былъ, онъ является въ книгѣ своей. Даже Р. Вагнеръ который истиннымъ признакомъ генія объявилъ «вѣчно недовольный, постоянно измышляющій новое духъ»—съ удивленіемъ долженъ былъ признать

при большой прелести въ частностяхъ, вообще не достигаютъ должной высоты, такъ какъ композиторъ матеріалы свои для драматичнаго изображенія разрабатывалъ не довольно основательно и энергично. Это справедливо и относительно ораторій, гдѣ онъ слишкомъ часто повторяется, въ мягкомъ и грустномъ настроеніи; имъ недостаетъ также истинно индивидуальной жизни; таковы «Послѣднія дѣянія» (исполненная въ первый разъ въ Великую Пятницу 1826 г.), «Послѣднія часы Спасителя» (1828), «Паденіе Вавилона» (1840). Сколько, по музыкальному содержанію, онѣ не превосходятъ, особенно въ хорахъ, эффектныя, роскошно инструментованныя произведенія Фридриха Шнейдера (род. 1786, ум. въ Дессау 1853, «Страшный судъ») и даже Бернгарда Клейна (род. въ Кельнѣ 1794, ум. въ Берлинѣ 1832), извѣстнаго своими религіозными напѣвами (для мужскихъ голосовъ), все-таки ораторіи Мендельсона, не только легче воспринимаемыя, но и безспорно сами по себѣ болѣе основательныя, должны были затмить ихъ. Изъ ораторіи «Послѣднія дѣянія» тѣ, которые еще слышали это произведеніе, хорошо помнятъ привлекательный для музыкальнаго и для религіознаго чувства квартетъ съ хоромъ «Selig sind die Todten», дуэтъ для сопрано и тенора «Sei mir nicht schrecklich in der Noth» и хоръ «Gefallen ist Babylon». Изъ сочиненій вышеупомянутаго Клейна намъ извѣстна только ораторія «Іеффай», произведеніе выдержанное, совершенно безъ внѣшнихъ эффектовъ, глубоко прочувствованное; но въ сравненіи съ образцами Генделя, она кажется только разсудочно-написаннымъ. Высшее достоинство имѣютъ только нѣкоторые хоры, въ которыхъ полифоническій трудъ и инструментовка могутъ скрыть въ мелодіи недостатокъ изобрѣтательности. Остроумные и ловкіе въ отношеніи техники музыканты всего скорѣе могутъ имѣть успѣхъ въ такомъ родѣ произведеній.

спокойное величіе въ характерѣ Шпора. «Горестно вспоминаю я, что съ нами простился, нынѣ, послѣдній изъ настоящихъ, серьезныхъ музыкантовъ, юность котораго непосредственно освѣщалась яркими лучами солнца Моцарта.— —Онъ былъ честный, серьезный мастеръ въ своемъ искусствѣ; опорой въ жизни была вѣра его въ свое искусство, и эта вѣра избавляла его отъ всякой личной мелочности; то что оставалось ему непонятнымъ, онъ оставлялъ въ сторонѣ, какъ чуждое, не враждуя и не преслѣдуя,—это и была та холодная рѣзкость, которая ему такъ часто приписывалась». Вагнеръ здѣсь, одновременно обозначилъ то, чего ему не достаетъ.

У Шпора, какъ почти у всѣхъ новѣйшихъ художниковъ, центромъ и главною цѣлью творенiй служитъ искусство инструментальное. Его пѣсни (Lieder) *) имѣли мало распространенiя, а что вокальное искусство дѣйствительно ему было менѣе сродно и удобно, это доказываетъ онъ самъ своимъ наиболѣе извѣстнымъ инструментальнымъ произведенiемъ «Die Weihe der Töne». Въ своей бiографiи онъ говоритъ, что стихотворенiе, лежащее въ основанiи этого произведенiя онъ сначала предполагалъ обработать въ видѣ кантаты, но увидѣлъ, «что текстъ не покоряется этому роду сочиненiя». Это произведенiе, появившееся какъ «характеристическая картина звуковъ въ формѣ симфонiи» въ 1832 г. не можетъ быть названо совершеннымъ во всѣхъ отношенiяхъ; напротивъ того, въ немъ чрезвычайно замѣтенъ недостатокъ основательности и равномѣрной обработки цѣлаго; въ немъ, вмѣсто симфонiи, мы видимъ лишь рядъ симфоническихъ картинъ. Первое аллегро, колыбельная пѣсня и боевая музыка, разсматриваемыя въ частности, суть вполнѣ превосходныя музыкальныя пiесы, необуреваемыя никакою заднею поэтическою мыслью, слѣдовательно, прекрасныя сами по себѣ, если бы таковы же были и прочiя части, то мы признали бы это сочиненiе стоящимъ на ряду съ классическою симфонiею, даже не лишеннымъ новизны и своеобразности, подобно тому, какъ мы должны были признать, на одномъ ряду съ прежней, строго-тематически написанной увертюрою, болѣе свободную увертюру Вебера, которой программа содержится въ оперѣ. При всемъ томъ въ сравненiи съ новѣйшими большими, но въ сущности небольшими, симфонiями по программѣ, сочиненiе Шпора велико и замѣчательно; оно тѣмъ ярче отличается отъ нихъ, что композиторъ, вмѣсто индивидуализированiя изображенiя Франчески, Тасса или Фауста, довольствуется описанiемъ обще-человѣческихъ положенiй и ощущенiй, и подъ конецъ высказываетъ даже то, чего «не написано въ книгѣ» **).

---

*) Въ Германiи подъ словомъ «Lied» разумѣютъ вообще романсы, а не пѣсни въ строгомъ смыслѣ—подобно тому, какъ во Францiи романсы называются обыкновенно «melodie». *Зам. пер.*

**) Духовное, идеальное содержанiе вообще не можетъ служить единственнымъ масштабомъ для оцѣнки сочиненiй Шпора; поэтому Амбросъ весьма несправедливо заключаетъ («Grenzen der Musik und Poesie»), желая заключить «изъ основной идеи вполнѣ неудачнаго стихотворенiя» (?), что въ этомъ про-

Чистое, заключенное въ себѣ самомъ, вполнѣ мастерское произведенie Шпора, есть его великолѣпная симфонія въ C-moll, въ которой фантазія композитора, столь часто одержимая страстью и сентиментальными чувствами, принимаетъ свободный, радостный полетъ; дикое, демонически-увлекательное скерцо было повторено при первомъ исполненіи піесы въ Вѣнѣ. Сочиненіями Шпора, имѣющими наиболѣе содержанія, особенно въ сравненіи съ новѣйшими произведеніями этого рода, кажутся намъ его скрипичные концерты и въ ихъ числѣ—весьма извѣстное, восхитительно прекрасное произведеніе, «Концертъ, въ формѣ сцены для пѣнія» (Gesangscene), въ которомъ такъ удачно переложены для инструмента большія формы пѣнія, речитатива и аріи. Въ квартетѣ Шпоръ придалъ значеніе концертирующему блестящему стилю (какъ Веберъ въ сонатѣ), съ выступающимъ скрипичнымъ соло. Происшедшая отъ этого особая форма была—двойной квартетъ,—идея, которая впрочемъ, по признанію самого Шпора, принадлежащимъ Андрею Ромбергу. Наконецъ мы упомянемъ еще о богатомъ, чрезвычайно, многообразно переаранжированномъ нонеттѣ (для струннаго квартета, флейты, гобоя, кларнета, волторны и фагота), и о прелестныхъ мелодичныхъ сонатахъ для скрипки и арфы, которыя самъ Шпоръ обыкновенно игралъ въ концертахъ вмѣстѣ съ своею женою Доротеею, урожденною Шейдлеръ.

Въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ, особенно операхъ и квартетахъ, Шпоръ повторялся; многое, что прежде придавало ему оригинальность, обратилось въ привычку и манеру и не производило должнаго впечатлѣнія. Вслѣдствіе этого въ нашей памяти остались преимущественно вышезамѣченныя слабости

изведеніи вовсе нѣтъ жизни. Двойная симфонія Шпора «Irdisches und Göttliches im Menschenleben», какъ говорятъ, также заключаетъ въ себѣ лишь «образцовое сочетаніе серьезныхъ и веселыхъ мотивовъ». Такъ какъ Шпоръ вообще никогда не выходилъ изъ своего кабинета къ природѣ или къ народу, то, конечно, отъ него нельзя было ожидать ничего бо̀льшаго. Истинно замѣчательнымъ кабинетнымъ произведеніемъ его представляется намъ «Historische Symphonie im Styl und Geschmack verschiedener Zeitalter». Первая часть—періодъ Баха и Генделя 1720 г., Адажіо—періодъ Гайдна и Моцарта 1780 г., Скерцо—періодъ Бетховена 1810 г., Финалъ—новѣйшій періодъ 1840 г. Симфонія «Времена года», безъ сомнѣнія, также не остественна въ своемъ изобрѣтеніи.

этихъ произведенiй, и это столь измѣнило сужденiе о Шпорѣ, что нынѣ въ немъ отрицаютъ не только мужественно-ясное и твердое выраженiе, но даже характеръ и высшее значенiе относительно фантазiи и чувства. «Но кто полагаетъ», говоритъ Ф. Хандъ (Aesthetik I), «что музыкѣ Шпора недостаетъ истинной глубины и что ее можно сравнивать съ произведенiями новоитальянцевъ, тотъ страшно ошибается. У него есть глубина, но одна только глубина чувства, а не духа, въ которой отражаются идеи и великiя мысли картинами сильной фантазiи. Пластичность и объективность далеки отъ него, насколько это возможно въ области музыки; напротивъ того, ему очень близка опасность быть монотоннымъ и пристрастнымъ, что случается со всѣми сентиментальными художниками. Многое, встрѣтившееся въ Iессондѣ, мы снова слышимъ и въ квартетахъ и въораторiяхъ». Но чего бы ни находило одностороннимъ и недостаточнымъ въ Шпорѣ даже самое доброжелательное сужденiе, онъ все таки достоинъ уваженiя, какъ истинный представитель нѣмецкаго искусства, не хотѣвшiй казаться тѣмъ, чѣмъ онъ не былъ по природѣ; но за то, чѣмъ онъ былъ на самомъ дѣлѣ, тѣмъ былъ онъ вполнѣ.

Новѣйшее время несправедливо отбросило въ сторону нѣкоторыя самостоятельныя произведенiя Шпора; но благородство всего его художественнаго направленiя все болѣе и болѣе доказывается лучшими скрипачами нашего времени; всѣ они — или его ученики *), или образовавшiеся у его учениковъ, таковы: Ферд. Давидъ (род. 1810, ум. 1873), Iос. Iоахимъ (род. 1831), Ферд. Лаубъ (род. 1832, ум. 1875), Генр. Эрнстъ (род. 1814, ум. въ Ниццѣ 1865), Авг. Кемпель и др. Школа Шпора находится въ прямой противоположности къ искусству генiальнаго Николо Паганини (род. 1784 въ Генуѣ, ум. 1841 въ Ниццѣ) и его многочисленныхъ подражателей (Баццини, Сивори, Оле-Буль и др. во Францiи и Германiи). Къ школѣ Шпора, представительницѣ настоящей скрипичной игры, большаго тона и характера должно причислить какъ скрипачей-сочинителей: Майзедера (род. 1789, ум. 1863), Б. Молика (род. 1803, ум. 1869), Маурера и Липинскаго. «Паганини необыкновенный человѣкъ», сказалъ Шпоръ, «но

*) Реэстръ имъ даетъ Малибранъ въ маленькомъ сочиненiи: «Spohr's Leben». Leipzig, 1860.

человѣкъ дурнаго вкуса; за исключеніемъ нѣкоторыхъ эксцентричностей, которыя проиводятъ только мгновенный эффектъ, онъ выдѣлываетъ невѣроятныя трудности, которыя изобрѣтены только для того, чтобы уничтожить хорошую школу». Варіаціи на одной струнѣ G (баскѣ), свойственная ему игра флажеолетами (les clochettes) и пиччикато, неслыханная ловкость въ пассажахъ съ двойными нотами,—всэ это ничего не значитъ въ сравненіи съ отсутствіемъ полнаго смычка силы тона, прекраснаго пѣнія. Но такъ какъ такая музыка производила громадный эффектъ, то исполнители и композиторы дивились Паганини, и съ его времени большая часть виртуозовъ, особенно новофранцузскихъ, были слабыми подражателями его игры «le Carnaval de Venise d'après Paganini» въ различныхъ измѣненіяхъ прошелъ по всему свѣту.

Въ то время, какъ старо-французскіе виртуозы, именно Роде (1774—1830), Руд. Крейцеръ (род. въ Версальѣ 1767, отъ нѣмецкихъ родителей, ум. 1831) и Бальо (1771—1842), авторы знаменитой скрипичной школы Парижской консерваторіи, будучи учениками Віотти, вмѣстѣ съ Шпоромъ твердо держались того основанія, что пѣніе «есть источникъ всей настоящей инструментальной музыки», новѣйшіе скрипачи: де Беріо (род. въ Лёвенѣ 1802, «Tremolo» на мелодію изъ Адажіо сонаты Бетховена, посвященной Крейцеру, которую Страусъ передѣлалъ тоже въ своемъ Cäcilien-Walzer etc. ум. 1870), Лафонъ (1781—1839) и др.—почти исключительно стремились къ эффекту. Гораздо основательнѣе послѣднихъ Вьетанъ (род. 1819 въ Вервье, ум. 1881); но онъ также слишкомъ многимъ пожертвовалъ для виртуозныхъ цѣлей. Его скрипичные концерты черезъ-чуръ переполнены трудностями и шумными, но ничтожными tutti, растянуты до утомленія, тогда какъ нѣкоторыя отдѣльныя ихъ части и болѣе мелкія композиціи блестящимъ образомъ выказываютъ его подвижную, постоянно новую въ поражающихъ и остроумныхъ чертахъ фантазію. Прочія бельгійско-французскіе скрипачи-композиторы, Генрихъ Вѣнявскій *), Прюмъ, Леонардъ и др., продолжали и воспроизводили каждый то, до чего могли достигнуть, и что было для нихъ пригодно изъ искусства Паганини и Вьетана. Сестры Миланолло, Тереза (1829—48) и

*) Продолжительное время жилъ въ Россіи солистомъ Двора Его Величества и профессоромъ С.-Петербургской Консерваторіи со дня основанія ея (1862). Родился въ Люблинѣ 1835, ум. въ Москвѣ 1880.

Марія (род. 1831), производившія въ 1836—46 годахъ такой восторгъ, что почти вездѣ могли наполнять свои концерты одними своими исполненіями, нашли себѣ подражательницъ; но чудо, проявившееся въ художественно-совершенной игрѣ этихъ простыхъ дѣтскихъ натуръ, не повторилось болѣе по желанію нѣкоторыхъ разсчетливыхъ отцевъ и матерей. Болѣе удивительнымъ кажется намъ возрожденіе одного изъ самыхъ рѣдкихъ виртуозныхъ явленій, а именно струннаго квартета братьевъ Мюллеръ изъ Брауншвейга (род. между 1797 и 1809 годами) и въ квартетѣ молодыхъ братьевъ Мюллеръ изъ Мейнингена.

Чѣмъ Шпоръ былъ для скрипки, тѣмъ Бернгардъ Ромбергъ (род. въ Дюнклаге, близъ Квакенбрюка въ 1770 г., ум. въ Гамбургѣ 1841 г.) былъ для віолончеля. Признанный величайшимъ артистомъ своего инструмента, онъ преимущественно импонировалъ спокойною увѣренностію въ геніальную игру свою, которая не допускала и мысли о томъ, что онъ ищетъ трудностей, съ цѣлью блистать ловкою побѣдою надъ ними. Ромбергъ не былъ лишь странствующимъ виртуозомъ; онъ былъ художникомъ дѣйствительно творящимъ для своего инструмента, оставившимъ, какъ говоритъ Улыбышевъ, послѣ себя болѣе чѣмъ громкое имя: онъ оставилъ намъ свои сочиненія (концерты, варіаціи, каприччіо и пр.), которыя всѣми основательными виртуозами признаны за образцы этого рода, и въ отношеніи внутренняго достоинства оставляютъ позади себя прославленныя нынѣ сочиненія Гольтермана, Грюцмахера и др. Серве (род. 1907 въ Брюсселѣ, ум. 1877), котораго мы охотно назвали бы Вьетаномъ въ маломъ видѣ на віолончели, конечно, стоитъ въ главѣ всѣхъ тѣхъ, которые, совсѣмъ на перекоръ мужественно-серьезному характеру инструмента, охотно играютъ на віолончели какъ на скрипкѣ.

Прочія оркестровыя инструменты также старались пріобрѣсти себѣ болѣе удобную, чисто внѣшне-возвышенную виртуозность. Какъ струнные инструменты чрезъ введеніе въ употребленіе болѣе тонкихъ струнъ, такъ духовые инструменты, особенно трубы и валторны, чрезъ введеніе клапановъ (Ventile) потеряли въ тонѣ столько, сколько выиграли въ числѣ звуковъ. Требуемый отъ скрипки Леопольдомъ Моцартомъ «честный, мужескій тонъ» былъ утраченъ большею частью инструменталистовъ, по причинѣ введенія высокаго строя.

Превосходные исполнители новѣйшаго времени были: на флейтѣ—Антонъ (ум. 1852) и Морицъ Фюрстенау, Бербигье, Тюлу, Друэ, Гейнемейеръ и Бемъ, на кларнетѣ—Гейнрихъ и Карлъ Берманъ, Гермштедтъ, Иванъ Мюллеръ, Пунто (собственно Штихъ 1747—1803) и пять братьевъ Шунке (валторнъ), Квейсеръ, ум. 1846 (тромбонъ); Надерманъ (род. въ Парижѣ 1773, ум. тамъ-же 1835) и Паришъ-Альварсъ, ум. 1849 (арфа). Сочиненія, которыя нѣкоторые изъ этихъ виртуозовъ писали для себя, отличаются, съ небольшими исключеніями (Фюрстенау, Бемъ), бѣдностію фантазіи и вообще написаны по правиламъ старика Гайдна: «Музыкальная пьеса должна заключать въ себѣ пѣніе, связныя мысли, безъ вычурныхъ украшеній, безъ обремененности». Кто не воспоминаетъ съ ужасомъ о скудныхъ и безконечно длинныхъ варіаціяхъ (для флейты) Куммера или Друэ, и о другихъ подобныхъ ничтожностяхъ? Учрежденіе постоянныхъ концертовъ сдѣлало навсегда невозможною виртуозность, выставляющую на показъ личную ловкость,—съ парою выбранныхъ пьесъ, объѣзжающую половину Европы; и только немногіе дѣйствительно замѣчательные художники, благодаря превосходству и многосторонности своей игры, еще нынѣ въ состояніи устраивать собственные концерты.

Въ безконечномъ ряду фортепьянныхъ виртуозовъ представляется феноменомъ Францъ **Листъ** (род. 22 Октября 1811 въ Райдингѣ въ Венгріи, ум. въ Байрейтѣ въ 1886 г.), не подлежащій сравненію ни съ прежними, ни съ послѣдующими своими собратьями. Одна остроумная дама сказала: Тальбергъ — первый изъ всѣхъ, Листъ — единственный. Не одною блестящею, баснословною бравурностію, не игриволовкимъ преодолѣніемъ трудностей, кажущихся непобѣдимыми, отличается игра Листа; она замѣчательна и тѣмъ, что казалась счастливымъ вдохновеніемъ минуты, даже собственнымъ его произведеніемъ. Поэтому только Листъ, и только относительно себя, могъ, нѣкоторымъ образомъ, имѣть притязанія на права художника-творца и вмѣстѣ съ тѣмъ исполнителя, защищаемыя имъ въ одной его статьѣ, напечатанной въ «Neue Zeitschrift für Musik» Бренделя *). Мы сказали «нѣкоторымъ

---

*) Таковая виртуозность, которая являлась блестящимъ воплощеніемъ чисто-художественнаго воодушевленія какъ у Фр. Листа, признается самимъ

«образомъ» потому, что отъ геніальной игры еще далеко до геніальнаго творчества; всего лучше это доказываютъ сочиненія самого Листа, о которыхъ придется намъ упомянуть далѣе. Въ этомъ отношеніи, Листъ нашелъ себѣ дополненіе въ прославленномъ имъ въ особомъ сочиненіи *)

Фредерикѣ **Шопенѣ** (род. 1809 близъ Варшавы). Съ 1830 г., будучи изгнанъ революціею изъ своего отечества, онъ жилъ въ Парижѣ, высоко-уважаемый какъ человѣкъ и художникъ, преимущественно женщинами; съ 1840 г. онъ страдалъ неизлечимою болѣзнью, и 17 Октября 1849 г. скончался. По собственному своему желанію, онъ похороненъ на кладбищѣ Père la Chaise, въ Парижѣ, рядомъ съ Беллини. Французы давали ему названіе «Français du nord», и слова эти превосходно обозначаютъ свойственную сочиненіямъ Шопена, преимущественно его полонезамъ и мазуркамъ, смѣсь національно польскаго характера съ французскою элегантностію. Наиболѣе замѣчателенъ Шопенъ въ своихъ танцовальныхъ пьесахъ, которыя при богатой орнаментовкѣ заключаютъ въ себѣ, чрезвычайное для этого скромнаго рода сочиненій, богатство внутренней жизни. Его полонезы, вальсы и мазурки— не музыка для танцевъ: они, по выраженію Листа, «des petits drames amoureux de divers caractères», сцены изъ идиллизированной бальной жизни, какою ее представлялъ себѣ въ

Хегелемъ, въ его эстетикѣ. Она доказываетъ ему, по отношенію къ другому исключительному случаю «изумительнѣйшее господство надъ внѣшнимъ, полнѣйшую непринужденность внутренней свободы, преодолѣвая шутя всякія техническія трудности, казавшіяся прежде неисполнимыми, она впадаетъ въ вычурности, съ перерывами, поразительно шутитъ съ остроумною веселостью, и съ оригинальною находчивостію достигаетъ воспринимаемость даже причудливаго. Скудный умъ не можетъ воспроизводить оригинальные фокусы (Kunststücke), у геніальныхъ-же художниковъ они доказываютъ невѣроятное мастерство въ обладаніи своего инструмента, ограниченность котораго виртуозность умѣетъ побѣдить и въ доказательство своей отважной побѣды допускаетъ моментальное появленіе звуковыхъ эффектовъ постороннихъ инструментовъ. Въ исполненіи этого рода, мы наслаждаемся музыкальнымъ оживленіемъ въ высшей степени, узнаемъ чудесную тайну, какъ внѣшнее орудіе можетъ превратиться въ одушевленный органъ, и одновременно внутреннее пониманіе того, какъ полетъ геніальной фантазіи насъ, какъ блескъ молніи, моментально поражаетъ».

*) Frederic Chopin par F. Liszt. Leipzig 1852. Интереснѣе всего въ этомъ остроумномъ и богатомъ фантазіею сочиненіи, поэтическое описаніе отдѣльныхъ музыкальныхъ піесъ, какъ предвѣщающее послѣдующее направленіе Листа.

модномъ салонѣ, душою и тѣломъ страдающій художникъ. Множество неопредѣленныхъ изображеній и картинъ тѣснятся въ этихъ краткихъ, полныхъ смысла, характеристическихъ пьесахъ; изобрѣтеніе заглавныхъ надписей къ нимъ было бы привлекательною и не слишкомъ трудною задачею для нашихъ «музыкантовъ—поклонниковъ программы» (Programm-Musiker), такъ какъ Листъ, въ вышеупомянутой статьѣ, многое уже разобралъ и истолковалъ столь прекрасно.

Вообще въ танцахъ, какъ и въ свободной игрѣ его фантазіи въ Etudes, Nocturnes, Impromptus и пр., у Шопена элегическій тонъ является основаніемъ; лирика его положительно субъективна, чрезвычайно нѣжна, чувствительна и мечтательна; поэтому всего болѣе воспріимчивы къ ней женщины, какъ существа, одаренныя болѣе тонкимъ чувствомъ. Но и для насъ Шопенъ не представляется, какъ утверждали многіе, «только совершенно хворою, истощенной личностію»; въ его лучшихъ, извѣстныхъ сочиненіяхъ, не видно ни чахоточнаго настроенія и своеволія, ни слабаго возбужденія чувства, какъ въ иныхъ позднѣйшихъ его произведеніяхъ. Выступая противъ поднятыхъ на Шопена упрековъ въ чрезмѣрной искусственности и излишествѣ украшеній, Листъ говоритъ: «Chez lui la hardiesse se justifie toujours; la richesse, l'exubérance même, n'exluent pas la clarté; la singularité ne degénère pas en bizarrerie baroque, les ciselures ne sont pas desordonnées, et le luxe de l'ornementation ne surcharge pas l'élégance des lignes principales». Въ концертѣ и въ сонатѣ Шопенъ, этотъ классическій салонный композиторъ, конечно уступаетъ прежнимъ композиторамъ; поэтому, когда исчезла привлекательность новизны изъ его произведеній, остались извѣстными только отдѣльныя мелодическія части: Адажіо втораго концерта и похоронный маршъ изъ первой сонаты.

Въ Германіи, еще прежде Листа, нѣкоторые художники, и изъ нихъ преимущественно Робертъ Шуманъ, старались ввести и придать значеніе фантастичнымъ твореніямъ Шопена; Клара Шуманъ, наиболѣе уважаемая изъ всѣхъ современныхъ артистокъ, послѣ Баха, Бетховена и Шумана, охотнѣе всего играла Шопена. Для обыкновенной техники Шопенъ неудобенъ по своимъ далеко-расходящимся аккордамъ, по неудобоисполнимымъ, для пальцевъ, пассажамъ и т. п. Къ числу лучшихъ салонныхъ композиторовъ послѣ Шопена принадле-

жатъ: Адольфъ Гензельтъ (род. 1814, ум. 1899; концертные этюды), Стефенъ Геллеръ (род. 1815, ум. 1885), Алекс. Феска (род. 1820, ум. 1849), Юлій Шульгофъ (род. 1825). Надѣемся, что насъ уволятъ отъ подробнаго ихъ перечисленія: Genus irritabile vatum! Имена Дёлера, Алекс. Дрейшока и др., какъ исключительно виртуозныхъ pianistes compositeurs, и безъ того извѣстны каждому фортепьянисту.

Мы вступили уже въ новѣйшее время, характеръ котораго вполнѣ опредѣляютъ Мендельсонъ и Шуманъ. Феликсъ **Мендельсонъ-Бартольди** родился въ Гамбургѣ 3-го Февраля 1809 года. Лучшая половина его художественной дѣятельности принадлежитъ Лейпцигу; школьнымъ образованіемъ и первыми успѣхами обязанъ онъ Берлину, куда въ 1812 г. переселился его отецъ, богатый банкиръ, сынъ философа Моисея Мендельсона. Мать его, урожденная Бартольди, нѣжно пеклась о рано проявившемся талантѣ веселаго мальчика; лучшіе учителя были приглашены для его дальнѣйшаго воспитанія и развитія. Цельтеръ, основатель и въ продолженіе долгаго времени директоръ *) академіи пѣнія въ Берлинѣ, преподавалъ ему теорію композиціи; Л. Бергеръ, а впослѣдствіи Мошелесъ—игру на фортепьяно.

На девятомъ году Мендельсонъ могъ уже явиться въ публикѣ виртуозомъ на фортепьяно, а семь лѣтъ спустя—композиторомъ сочиненій уважаемыхъ и донынѣ (Симфонія C-moll 1824, Увертюра «Сонъ въ лѣтнюю ночь», 1827, и др.). Потомъ, съ 1829 по 1833 годъ, онъ путешествовалъ по Англіи, Италіи и Франціи и останавливался всего продолжительнѣе въ главныхъ городахъ, въ Лондонѣ, Римѣ, Па-

---

*) Karl Friedrich Zelter. Eine Lebensbeschreibung. Nach auto-biographischen Manuscripten bearbeitet von Dr. Wilh. Rintel. Berlin 1860. Особенно замѣчательными были у Цельтера его необыкновенно-практическая дѣловитость, непреклонно-твердая мужественность—менѣе творческая фантазія нежели тонкій художественный разсудокъ. Этотъ задушевный другъ (Duzfreund) Гёте, съ которымъ онъ переписывался съ 1783—1809 г.—когда получилъ званіе профессора музыки,—былъ каменьщикомъ и таковымъ, съ 1800, состоялъ дирижеромъ Общества «Singacademie», т. е. въ строгомъ смыслѣ соединилъ «ремесло и искусство».—Наиболѣе интересными въ этой біографіи, несомнѣнно, подробности о возникновеніи и развитіи берлинской «Singacademie». Въ 1809 году Цельтеръ основалъ первое мужское Общество хороваго пѣнія (Liedertafel), для котораго онъ написалъ большинство своихъ сочиненій.

рижѣ*). Съ 1833 по 1835 былъ онъ городскимъ капельмейстеромъ въ Дюссельдорфѣ; 1843—45 «главнымъ директоромъ церковной музыки» въ Берлинѣ. Время отъ 1845 до кончины своей, послѣдовавшей 4 Ноября 1847, онъ провелъ въ должности директора «Gewandhaus» концертовъ и консерваторіи въ Лейпцигѣ.

Историческое значеніе Мендельсона лучше всего доказывается тѣмъ, что съ появленіемъ его кончилось вліяніе Шпора и уваженіе къ нему; Мендельсонъ, въ непродолжительное время своей дѣятельности, талантомъ своимъ, хотя и менѣе изобильнымъ и глубокимъ, но за то гораздо болѣе подвижнымъ и способнымъ къ развитію, умѣлъ совершить безконечно болѣе, чѣмъ Шпоръ, и въ своемъ полетѣ перегналъ этого художника, писавшаго по старой обычной манерѣ. Тогда какъ у Шпора часто замѣтно разногласіе между слишкомъ богатою

*) Reisebriefe v. Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jarhen 1830—1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig 1861. Письма изъ чужбины на родину, къ родителямъ, сестрамъ и братьямъ, не исключительно «музыкальныя», обращенныя не только къ адресату, но и къ окружающей публикѣ. Интересное, въ смыслѣ художественно-историческомъ и эстетическомъ, содержатъ только письма его къ Цельтеру (о литургіи Страстной недѣли въ Римѣ), къ Эд. Девріену (объ оперѣ), къ г-жѣ Перейра, въ Вѣнѣ (о сочиненіи балладъ и живописующей музыки), къ Иммерману (о Мейерберѣ и его оперѣ Робертъ-Дьяволъ), къ сестрѣ своей Фанни (о написанной имъ Вальпургіевой ночи). Нельзя обижаться на то, что двадцатидвухлѣтній юноша, немного прихвастнулъ, но онъ свободенъ отъ хвастливаго важничанья своимъ собственнымъ достояніемъ, той «изломанной геніальности», которая была ему такъ непріятна въ Берліозѣ, съ которымъ онъ встрѣтился въ Римѣ. Какого мнѣнія Мендельсонъ былъ о псевдо-романтикахъ, противодѣйствовавшихъ противъ классиковъ, мы видимъ въ письмѣ его къ В. Таубертъ: «На столько-ли вамъ, какъ мнѣ, непріятны новѣйшее высокомѣріе, безотрадная сущность и отвратительный цинизмъ? Не будете-ли вы одного мнѣнія со мною въ томъ, что первымъ условіемъ званія артиста, должно быть уваженіе ко всему великому, поклоненіе ему и признаніе, а не стремленіе задувать большой огонь, чтобы маленькая сальная свѣча казалась немного свѣтлѣе? Если кто самъ не чувствуетъ великаго, какъ же онъ можетъ заставить меня почувствовать его, и если всѣ эти люди, съ ихъ важнымъ презрѣніемъ, наконецъ, сами создаютъ только подражанія внѣшностей, не имѣя понятія о свободномъ, свѣжемъ творчествѣ, не заботясь ни о людяхъ и эстетикѣ, ни обо всемъ другомъ мірѣ—какъ-же тутъ не браниться?— —Время наше сумашедшее, дикое, насквозь возбужденное и кто чувствуетъ, что искусство прекратилось, тотъ оставь его въ покоѣ, ради Господа Бога. Я порѣшилъ идти своей дорогой; никто, наконецъ, не оспоритъ, что музыка существуетъ, а это главное».

формою и не вполнѣ соотвѣтствующимъ ей содержаніемъ, у Мендельсона—въ этомъ отношеніи его почти можно сравнить съ Моцартомъ—все направлено на тѣсное соединеніе формъ съ мыслію въ одно прекрасное цѣлое. Онъ остроумный, полный вкуса, представитель новѣйшаго образованія, который, приноравливая осторожно искусство свое, освѣженное и укрѣпленное древними образцами, къ современному сентиментальному направленію вкуса, заслужилъ всеобщія похвалы. «Казалось, новые цвѣты чистой, теплой и притомъ тонко-поэтической музыки появились посреди утомленнаго размышленіемъ и неспособнаго къ высокой производительности, вѣка; въ замѣчательнѣйшихъ сочиненіяхъ этого художника не было недостатка ни въ сильной характеристикѣ, ни въ здоровой, веселой свѣжести». Сочиненіями, къ которымъ вполнѣ и безусловно примѣнимы вышеприведенныя слова Фр. Фишера (Aesthätik III), должно считать не столько болѣе серьезныя, сколько меньшія романтическія произведенія Мендельсона: Первую Вальпургіеву ночь, съ ея оригинальными выходками дьявола («Kommt mit Zacken, kommt mit Gabeln») и священнымъ окончаніемъ; нѣжную и оживленную музыку къ пьесѣ Шекспира «Сонъ въ лѣтнюю ночь», самое первое и геніальнѣйшее произведеніе Мендельсона, въ которомъ всего совершеннѣе чисто инструментальныя части, особенно Скерцо и Свадебный маршъ (исполненныя въ первый разъ 11-го Октября 1843 въ Потсдамѣ) *); характеристическія концертныя увертюры «Ruy Blas» (1839) и «Hebriden» (1832)—первая столь гордая и величественная, согласно идеѣ въ драмѣ Виктора Гюго, а послѣдняя, названная въ партитурѣ «Фингаловой пещерой», въ фантастичныхъ линіяхъ и краскахъ представленное воспоминаніе посѣщенія Мендельсономъ этихъ удивительныхъ острововъ.

Недостатокъ въ Мендельсонѣ рѣшительной силы, простой мужественности, полной жизненнаго жара, односторонне-выставляемый Марксомъ, недостатки замѣченные также Фишеромъ, и др., особенно ясно выказывается въ его симфоніяхъ

---

*) Наконецъ рѣшились, въ Лейпцигѣ въ Gewandhaus концертахъ отказаться отъ несчастныхъ «объединяющихъ» стиховъ. Гдѣ окажется нужнымъ, вполнѣ достаточно въ программѣ кратко указать драматическую связь отдѣльныхъ піесъ. Прозаическому мыслителю ничего не скажетъ стихотвореніе, а осмысленному слушателю всегда ненавистна такая поэтическая навязчивость.

(C-moll 1824, A-dur 1833, A-moll 1842), въ которыхъ вездѣ слышится сентиментальная пѣсня, или скерцо. Отличающаяся изъ всѣхъ наибольшею свѣжестію симфонія въ A-moll, или такъ называемая шотландская, почти вполнѣ выдержанная въ характерѣ скерцо; а въ симфоніи A-dur опять же скерцо и шутливый финалъ представляются намъ только относительно — хорошими пьесами. При многихъ прелестяхъ въ частностяхъ, особенно въ инструментовкѣ, симфоніямъ Мендельсона не достаетъ величественнаго единства построенія, твердаго выраженія характера, какимъ отличались Моцартъ и Бетховенъ; онѣ, по выраженію французскаго критика Пьера Скудо, несправедливо утверждающаго это относительно всѣхъ произведеній Мендельсона, «plus remarquables par les détails, que par la pensée première». Болѣе глубокая причина этого обстоятельства кроется въ томъ, что натура счастливца Феликса, передавая себя, должна была отказаться отъ трагическаго величія, которое можетъ происходить лишь отъ сильной внутренней борьбы, отъ истиннаго паѳоса страсти; Мендельсонъ не зналъ страданій свѣта и столь привлекательнаго для дамъ «отчаянія».

Въ ораторіяхъ «Павелъ» (исполненной впервые на музыкальномъ праздникѣ въ Дюссельдорфѣ 22 Мая 1836) и «Илія» (исполненной въ первый разъ на музыкальномъ праздникѣ въ Бирменгемѣ 13 Августа 1840), Мендельсонъ придалъ этому роду сочиненія, сдѣлавшемуся уже почти непопулярнымъ, прелесть и новизну, и притомъ такую серьезность и достоинство (особенно въ ораторіи Павелъ) *), что ихъ

---

*) Здѣсь во многихъ хорахъ Мендельсонъ представляетъ свои особенности, напр. въ «Dieser Mensch hört nicht auf»—«Steiniget ihn»—«Siehe wir preisen selig» (пѣтомъ у гроба его въ Лейпцигѣ)—«Ist das nicht der zu Jerusalem zerstörte»—«O welch eine Tiefe». Прошедшее превосходно изображаетъ онъ въ удачно выбранныхъ хорахъ, гармонизованныхъ въ духѣ Баха, а также въ хорѣ «Aber dieser Gott ist im Himmel». Свое, новѣйшее, въ соединеніи съ особенностями Генделя, онъ представляетъ въ своихъ соло. По всему тонко-прочувствованному сочиненію разлита прелесть благозвучной инструментовки, особенно пріятной въ хорѣ «Sei uns gnädig»; смиренной и просительной въ аріи «Gott sei mir gnädig», трогательной въ каватинѣ «Sei getreu bis in den Tod». (Ф. М. Беме, das Oratorium). Беме замѣчаетъ также, что Мендельсонъ возстановилъ вновь ораторію по образцамъ Генделя и Баха, что онъ снова принялъ за основаніе чисто-библейское слово, отбросилъ стихотворные тексты и вновь доставилъ уваженіе давно оставленному хоральному пѣнію.

можно признать образцами новѣйшихъ ораторій. Намъ лично не особенно нравится сентиментальная набожность нѣкоторыхъ партій соло, въ болѣе богатой и блестящей въ музыкальномъ отношеніи ораторіи Илія, тогда какъ мы даемъ большую цѣну дѣйствительно грандіознымъ хорамъ ея: «Dank sei Dir Gott», «Wehe ihm», «Der Herr ging vorüber» и др. Музыка къ библейской драмѣ Расина «Аталія» (оконченной для исполненія въ Шарлоттенбургѣ 12 Ноября 1844), по характеру, сродна съ музыкою ораторіи Илія. Казалось бы, она должна была отличаться бо̀льшимъ лиризмомъ; въ многихъ хоровыхъ діалогахъ и речитативахъ, она, по видимому, содержитъ въ себѣ слишкомъ мало лирическихъ моментовъ покоя, что поражаетъ именно въ концертныхъ исполненіяхъ. Находящіяся въ ней пьесы: соло, дуэтъ «O wie selig ist das Kind» и терцетъ «Ein Herz voll Freuden», оба съ хоромъ облигато, принадлежатъ къ чистѣйшимъ и наиболѣе услаждающимъ сердце піесамъ, какія намъ приводилось лишь слышать изъ сочиненій Мендельсона.

Болѣе серьезное искусство Баха онъ воспроизводитъ вновь, конечно въ новѣйшей, а не въ старинной формѣ—сонаты для органа, мотетты и псалмы для хора, соло и оркестра («Als Israel aus Egypten zog» Ps. 114, «Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser» Ps. 42). Нѣкоторые изъ нынѣшнихъ критиковъ полагаютъ, что здѣсь, какъ и въ ораторіи Павелъ, Мендельсонъ сдѣлалъ уже слишкомъ свѣтскими строгія формы Баха, слилъ духовный элементъ съ романтическимъ и пр.; а въ это же время Мендельсону приходилось защищаться отъ упрековъ только въ формальномъ, внѣшнемъ подражаніи Баху. Такъ онъ пишетъ къ Эмилію Девріену: «Если моя духовная музыка имѣетъ сходство съ музыкою Себ. Баха, то я въ томъ ничуть не виноватъ, потому что я писалъ по собственному своему вдохновенію, и если бывалъ въ томъ же настроеніи, какъ и старикъ Бахъ, то тѣмъ лучше. Поэтому ты не долженъ думать, что я копирую его формы безъ содержанія; если бы это было такъ, то вслѣдствіи отвращенія и отъ пустоты, я не могъ бы окончить ни одной пьесы».

Чтобъ довершить изображеніе богатой и многосторонней дѣятельности Мендельсона, мы назовемъ еще: концертъ для фортепьяно G-moll (1832), скрипичный концертъ (1845), тріо D-moll (1840), блестящія сонаты для фортепьяно и віолончели,

октетъ, финалъ ограничившейся первымъ актомъ оперы «Loreley» (текстъ Эм. Гейбеля), пѣснь Шиллера «Къ художникамъ» для мужскаго хора съ оркестромъ, хоровыя пѣсни и дуэты, наконецъ для фортепьяно: каприччіо и семь тетрадей столь извѣстныхъ «Пѣсней безъ словъ». Менѣе удачными вообще мы считаемъ сочиненія, написанныя на различные случаи (Gelegenheitscompositionen), распадающія на двѣ совершенно отдѣльныя части: сочиненія полурелигіозныя и полусвѣтскія. Таковы симфонія-кантата «Lobgesang» (хвалебная пѣснь) и музыка къ хорамъ изъ трагедій Софокла «Антигона» и «Эдипъ въ Колонѣ», написанная по желанію короля Прусскаго (обѣ съ интродукціею, которая къ Антигонѣ довольно длинна, въ два темпа). Мендельсону особенно не доставало античности Глюка; вмѣсто основного настроенія, которое все держитъ и все возвышаетъ, мы имѣемъ у него, какъ въ пѣніи, такъ и въ оркестрѣ, только отдѣльныя изображенія; но даже въ болѣе слабыхъ произведеніяхъ, къ которымъ мы причисляемъ между прочимъ увертюры «Meeresstille und glückliche Fahrt» и къ «Сказкѣ о прекрасной Мелузинѣ», Мендельсонъ постоянно является вполнѣ музыкантомъ, мастеромъ благозвучія и ясной, вполнѣ разработанной формы.

Тѣмъ не менѣе, не впадая въ противорѣчіе съ вышесказаннымъ, должны мы сознаться, что Мендельсонъ въ современной музыкальной жизни, столь часто находящейся подъ вліяніемъ женщинъ и диллетантовъ, пріобрѣлъ себѣ слишкомъ большое значеніе; почти ни одинъ концертъ не обходится безъ одного изъ его произведеній, а иногда и нѣсколькихъ. «Этого достаточно!» Нетолько великіе образцы Баха и Генделя оттѣснены назадъ Мендельсономъ, который самъ такъ настойчиво на нихъ указывалъ, но и Шуманъ, послѣдній изъ имѣющихъ высшее историческое значеніе художниковъ, съ лучшими своими произведеніями, долженъ былъ видимо отступить передъ любимцемъ нашего времени.

Робертъ **Шуманъ**, современникъ Мендельсона и почти ему ровесникъ, младшій сынъ одного книгопродавца, родился въ Цвиккау 7 Іюля 1810 г. *). Ему не суждено было вы-

*) *Robert Schumann.* Eine Biographie von Joseph v. Wasielewsky, съ медаліонами Роберта и Клары Шуманъ, съ двумя факсимилями. Dresden 1858. Какъ біографія, въ обыкновенномъ смыслѣ слова, эта книга вполнѣ соотвѣтствуетъ своей цѣли; но за то она не представляетъ дальнѣйшаго взгляда и

рости на постепенномъ практическомъ упражненіи въ музыкѣ; все, что онъ могъ въ юности позволять себѣ, была игра на фортепьяно въ строго-размѣренные часы, свободные отъ гимназическихъ занятій. Тѣмъ свободнѣе могъ онъ предаваться своей наклонности съ 1828 до 1830 г., когда пришлось ему изучать юридическія науки въ Лейпцигѣ и Гейдельбергѣ; уже во второмъ изъ этихъ городовъ рѣшился онъ разорвать оковы предназначенной для него карьеры и всѣ силы своей жизни посвятить исключительно музыкѣ.

Осенью 1830 онъ возвратился обратно въ Лейпцигъ, съ цѣлью вполнѣ усовершенствоваться, сначала, въ игрѣ на фортепьяно у Фридриха Вика (отца Клары). Изъ нетерпѣнія скорѣе преодолѣть технику, онъ подвергъ операціи свою правую руку, слѣдствіемъ чего было разслабленіе третьяго пальца. Тогда, подъ руководствомъ Гейнриха Дорна, онъ принялся за основательныя теоретическія занятія *).

Вмѣстѣ съ Викомъ и другими, онъ основалъ газету «Neue Zeitschrift für Musik», отчасти для того, чтобы дать доступъ въ публику тогдашнимъ своимъ композиціямъ, значительно отступавшимъ отъ школьнаго преданія; эта газета была органомъ общества «Davidsbündler» противъ филистеровъ и «голіаѳовъ» —

свѣдѣній о творчествѣ художника и о новѣйшемъ развитіи инструментальной композиціи подъ его вліяніемъ. Въ этомъ отношеніи, Амбросъ въ статьѣ своей «Robert Schumann's Tage u. Werke (Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart) даетъ нѣсколько тонкихъ и дѣльныхъ замѣчаній. Вмѣсто « Werke u. Tage» (Hesiod) Амбросъ пишетъ «Tage u. Werke», хотя у него біографія стоитъ на второмъ планѣ и служитъ дополненіемъ только къ тому, что онъ говоритъ о Шуманѣ, какъ композиторѣ и критикѣ. Чтобы дать наглядное изображеніе, ему слѣдовало не разбивать свои размышленія, а собрать ихъ въ рамкѣ. Поэтому неизбѣжными оказались нѣкоторыя повторенія и кромѣ того онъ не можетъ отказаться отъ излишняго остроумничанья, шутливости, игры словъ, вмѣсто вытекающаго изъ сути дѣла плавнаго изложенія. С. Багге, въ своемъ сочиненіи, богатомъ по содержанію: Gedanken und Ansichten über Musik und Musikzustände. Wien 1860, ясно и, при всей краткости, весьма точно выражается о Шуманѣ, какъ о композиторѣ пѣсней и фортепьянной музыки. Интересныя письма Шумана находимъ мы у Василевскаго; критическія его статьи въ «Hinterlassene Schriften v. Schumann». 4 ч. Leipzig 1854.

*) Наслѣдственно-музыкальныя семейства, какихъ существовало немало во времена Гайдна и Моцарта (Бенда, Ромбергъ, Феска, Пиксисъ, Фюрстенау и пр.) едва-ли извѣстны въ новѣйшее время. Многіе изъ новѣйшихъ музыкантовъ, подобно Шуману, перешли къ музыкѣ отъ учебныхъ занятій: Берліозъ, Маршнеръ, Рейссигеръ, Куршманъ, Марксъ, Гансъ фонъ Бюловъ, Раффъ

органомъ романтично-мечтательныхъ молодыхъ художниковъ противъ тощихъ старцевъ, противъ художественныхъ ремесленниковъ и промышленниковъ, — словомъ, органомъ образованныхъ музыкантовъ, надѣленныхъ поэтическимъ чутьемъ, противъ, обыкновенныхъ, технически-ловкихъ, угодливыхъ свѣту музыкантовъ. «Прошли тѣ времена, когда дивились сладкой фигурѣ, изысканному задержанію, руладѣ въ Es-dur по всей клавіатурѣ; теперь требуютъ мыслей, внутренней связи, поэтическаго блеска, облитаго свѣжей фантазіей; все прочее сокрушается съ каждой минутой и исчезаетъ. Что создаютъ пальцы, то только механически создано; но что выливается изъ души, то дѣйствуетъ на всѣхъ». Особенно возстаетъ «Флорестанъ» *) противъ оперы «Гугеноты» Мейербера; онъ считаетъ Мейербера не болѣе ни менѣе какъ товарищемъ Франкони и др.; все, что *сдѣлано* ими—одинъ обманъ и лицемѣріе». Сложивъ съ себя въ 1844 году редакцію газеты, Шуманъ переселился въ Дрезденъ, откуда въ 1850 году былъ приглашенъ въ Дюссельдорфъ, на мѣсто Ферд. Гиллера, въ городскіе капельмейстеры. Но уже осенью 1853 года онъ долженъ былъ по болѣзни отказаться отъ занятій, и вскорѣ послѣ того «нервная ипохондрія», которою онъ страдалъ еще въ Дрезденѣ, перешла въ безуміе, отъ котораго не суждено ему было освободиться: онъ умеръ въ домѣ умалишенныхъ въ Энденихѣ, близъ Бонна, 29 Іюля 1856.

Произведенія Шумана соотвѣтствуютъ его жизни, ходу его развитія. Изъ «бури и порыва»—такъ онъ самъ назвалъ свое подготовительное и переходное время—удивительно скоро выработалъ онъ въ себѣ уравновѣшенность и ясность, и прочное мастерство (Meisterschaft). Послѣднее время его творчества съ 1847 г. вообще сходно съ первымъ, въ которомъ преимущественно является, то безпокойство фантазіи, доходящее даже до фантастичности, то остроумное размышленіе. Этотъ характеръ въ особенности выказывается въ первыхъ фортепьяныхъ композиціяхъ: «Papillons», «Davidsbündlertänze», «Carneval», и остается даже отчасти, въ «Kreisleriana». Здѣсь Шуманъ представляется кромѣ того не обладающимъ формами, и столь же малохудожественнымъ, какъ и любимый имъ поэтъ Жанъ-Поль, съ которымъ онъ имѣлъ сходство въ наклонности къ идеальному и чувствительному. Въ прекрасно округленныхъ по формѣ пье-

---

*) Такъ назывался самъ Р. Шуманъ.

сахъ: «Kinderscenen», «Phantasiestücke», «Waldscenen» и пр., охотно признаешь прекрасную характеристику настроенія, выраженнаго въ отдѣльныхъ заглавіяхъ (Glückes genug, Träumendes Kind,—Am Abend, In der Nacht,—Herberge, Verrufene Stelle, Einsame Blumen, Vogel als Prophet» etc.), и поэтичное чувство художника, но эта поэтическая мелкая живопись не въ состояніи вполнѣ удовлетворить чисто музыкальное чувство.

«Чѣмъ болѣе прояснялись для Шумана сущность и задача музыки, чѣмъ болѣе старался онъ при сочиненіи создавать прежде всего хорошую музыку, и не предоставлялъ юмору, поэзіи и пр. исключительнаго права, тѣмъ болѣе свободы и жизни появлялось въ его произведеніяхъ. Оба Аллегро въ первой его симфоніи въ B-dur (1841) дышатъ полнѣйшей юношеской жизнью; ровные, короткіе, стѣсненные ритмы въ первомъ Аллегро симфоніи C-dur напоминаютъ нѣчто подобное у Бетховена (первыя Аллегро въ пятой и осьмой симфоніи) и финалъ великолѣпнаго фортепьяннаго квартета отличается такимъ добрымъ весельемъ, какъ любая изъ сильныхъ, быстрыхъ пьесъ старика Себ. Баха, манеру котораго онъ иногда напоминаетъ также своимъ способомъ изложенія. Здѣсь, какъ и въ другихъ подобныхъ піесахъ, Шуманъ наслаждается мастерствомъ, благополучно достигнутымъ имъ послѣ тяжелой борьбы и различныхъ заблужденій» (Ambros). Далѣе, къ этому классическому періоду Шумана, обнимающему только нѣсколько лѣтъ (1841—1846), принадлежатъ еще: Увертюра, Скерцо и Финалъ (1841),—родъ маленькой симфоніи изъ трехъ частей—фантастическая, въ противуположность предыдущей; симфонія въ Es-dur въ пяти частяхъ; чрезвычайно трудный, но вполнѣ великолѣпный концертъ для фортепьяно въ A-moll; квинтетъ для фортепьяно въ Es-dur, струнные квартеты ор. 41 и кантата «Рай и Пери» (Das Paradies und die Peri, 1843). Очевидно, въ этомъ, судя по прежнимъ сочиненіямъ Шумана, едва ожиданномъ успѣхѣ (подобное было и съ Мендельсономъ), имѣла вліяніе его супруга, на которой онъ женился въ 1840 году.

Впослѣдствіи Шуманъ съ особенною любовью предался обработкѣ большихъ стихотвореній; такъ появилась музыка къ Манфреду Байрона, опера Генофева *) и сцены изъ Фауста

*) Увертюра къ Манфреду, исполняемая довольно часто и слывущая высоко-геніальною и высоко-поэтичною, намъ кажется столь же мало отраднымъ,

въ первый разъ исполненныя цѣликомъ въ Кельнѣ (14 Янв. 1862), изъ которыхъ особенно хвалятъ окончаніе второй части (Faust's Verklärung). По матеріалу и обработкѣ положительно похоже на вышеупомянутую кантату «Die Pilgerfahrt der Rose». Брендель называетъ это произведеніе даже слабымъ. Въ обоихъ, при богатѣйшей красотѣ отдѣльныхъ частей, общее впечатлѣніе, особенно въ хорахъ, менѣе глубоко, такъ какъ чувство нигдѣ не поражается сильно, и нельзя интересоваться продолжительно этимъ слишкомъ нѣжнымъ, жалобнымъ, сказочнымъ романтизмомъ.

Чтобы разстаться съ Шуманомъ съ полною похвалою, мы назовемъ наконецъ его пѣсни (романсы), хотя онѣ, въ отношеніи совершенства формъ, и не могутъ сравняться съ пѣснями Шуберта; какъ наилучшія можно назвать слѣдующія: «An den Sonnenschein», «Ueberm Garten durch die Lüfte», «Ich grolle nicht», «Du meine Seele», «Die Lotosblume ängstigt sich», «Was willst du einsame Thräne», «Du bist wie eine Blume» и пр., собранія пѣсенъ «Dichterliebe» (ор. 24 по Гейне) и «Frauenliebe und Leben» (ор. 42 по Chamisso); прелестныя нѣжно-искреннія пѣсни для смѣшаннаго хора безъ

какъ и само измученное стихотвореніе Байрона, такъ какъ въ ней мы не находимъ ни въ чемъ ясной красоты. Опера Генофева, написанная по несчастному стихотворенію Людов. Тика, вѣроятно извѣстна только меньшинству нашихъ читателей, потому что она была исполнена лишь четыре или пять разъ (въ Лейпцигѣ и Веймарѣ). Даже Брендель и Амбросъ осуждаютъ это произведеніе, которое «Собраніемъ художниковъ-музыкантовъ» (Tonkünstler—Versammlung) было выбрано для перваго исполненія на праздникѣ ихъ въ Іюлѣ 1859 г. Амбросъ говоритъ: «Оно наполнено неимовѣрными промахами и грубыми упущеніями. Къ числу послѣднихъ мы относимъ пропускъ главнаго момента прекрасной, всѣмъ извѣстной древней сказки, жизни Генофевы въ дикомъ лѣсномъ уединеніи, и невыразимо-трогательной случайной встрѣчи ея съ мужемъ, что для музыки было-бы безподобною задачею. Вмѣсто того, здѣсь повторяется скучная исторія изъ Эвріанты — прогулка по скалистой долинѣ, умышленное убійство, спасеніе и торжественный финалъ. Безъ всякой перемѣны осталась чрезвычайно музыкальная черта у Тика—постоянно вновь появляющіяся слова Голо: «dicht von Felsen eingeschlossen; вмѣсто того Генофева поетъ дуэтъ съ Голо: «Wenn ich ein Vöglein wäre». Нѣсколько разъ хоры поютъ за сценою—слѣдовательно, только съ половиннымъ эффектомъ, и такъ далѣе. Въ музыкѣ не достаетъ того, что совершенно необходимо для оперы—живой, осязательной дѣйствительности, сильныхъ контрастовъ, свѣтлаго рѣшительнаго колорита. Вмѣсто непосредственно воспринятаго, Шуманъ представляетъ рефлективныя размышленія о лирическомъ изліяніи его субъективныхъ ощущеній, возбужденныхъ ситуаціею».

аккомпанимента «Schön Rohtraut», «Das Dörfchen» и пр. и для смѣшаннаго хора съ фортепьяно или малымъ оркестромъ «Zigeunerleben», Beim Abschiede zu singen, «Es ist bestimmt in Gottes Rath» и др. Только немногія изъ нихъ проникли въ народъ, что не удивительно, если принять въ соображеніе, что Шуманъ рѣдко придаетъ мелодіи округленную саму по себѣ и легко понятную форму, которая, будучи лишена словъ и перенесена на инструментъ, могла бы быть и «пѣсней безъ словъ»,—напротивъ того, вникая заботливо въ глубину словъ поэта, онъ старается передать ихъ до мельчайшихъ подробностей. Казалось бы, что это первый шагъ къ отступленію отъ формы; на самомъ же дѣлѣ это единственный путь, которымъ можно было снова привести къ истинной живой художественной формѣ тѣхъ композиторовъ, которые подражали простой пѣвучей фразѣ Мендельсона.

Изъ послѣдователей Шумана, котораго мы все-таки не можемъ назвать натурою вполнѣ самостоятельною, особенно заслужилъ извѣстность Робертъ Францъ (род. въ Галле въ 1815 году, ум. 1892). Мы не намѣрены продолжать спора о его сочиненіяхъ, возникшаго въ послѣднее время, и предоставляемъ времени рѣшить: одинаково-ли хороши, относительно пѣсни, имена Роберта Шумана и Роберта Франца? Смыслъ и умѣренность его сочиненій отличаютъ Франца весьма выгодно отъ многихъ новѣйшихъ сочинителей пѣсни, которые совершенно пренебрегаютъ самостоятельнымъ пѣніемъ и даже предписанною поэтомъ формою строфъ; при всемъ томъ, въ пѣсняхъ Франца мы напрасно стали бы искать здоровой свѣжей мелодіи, выражающей характеръ цѣлаго стихотворенія *). Но сочинитель пѣсни дол-

---

*) Брендель («Исторія музыки»,—въ которой высказывается даже такое мнѣніе, что «Erlkönig» не удается Шуберту!) признаетъ выдающейся особенностью въ творчествѣ Франца «критическое сознаніе, сѣверо-германскую обдуманность (Reflexion)»; не особенно протестуя противъ этого, мы полагаемъ, что подобная двусмысленная похвала не могла удовлетворить композитора. Дальнѣйшій успѣхъ (послѣ Шуберта) долженъ былъ состоять въ томъ, чтобы въ пріобрѣтенномъ уже, достигнуть опредѣленнаго, теоретическаго познанія, которое хотя и въ высшемъ смыслѣ существующее, природное у Шуберта,—возвести въ принципъ. Шуманъ и Мендельсонъ подвинулись дальше по этому пути, но оба они—создавъ превосходное именно въ этомъ отношеніи, все-таки—именно съ этой стороны -не дошли до конца. У обоихъ мы видимъ все еще отсутствіе опредѣленнаго, принципіальнаго сознанія». Старая пѣсня романтической школы «всегда прославлять поэтическое въ поэзіи, всегда оставаясь при

женъ быть болѣе чѣмъ послушнымъ переводчикомъ поэта («Gedichte für eine Singstimme!»): важнѣйшая и даже исключительная задача его состоитъ въ томъ, чтобы найти мелодію, соотвѣтствующую стихотворенію и естественно слѣдующую за его оборотами (за строфами),—мелодію непосредственно дѣйствующую на сердце и отражающую въ каждой чертѣ своей душу поэзіи. Вѣрной декламаціи слова, «точности и отчетливости въ пониманіи текста», мелодичности ритмизированной исключительно по метрикѣ, далеко недостаточно.

Другое дѣло—баллада, въ которой пока преобладаетъ эпическій, повѣствовательный тонъ; тамъ простой речитативный стиль имѣетъ полное внутреннее оправданіе. Но и въ этомъ отношеніи намъ указана граница первымъ сочинителемъ балладъ, талантливымъ Карлъ Лёве (род. 30 Ноября 1796 близъ Галле, ум. 1869 въ Килѣ). Лёве въ многочисленныхъ своихъ балладахъ, на стихотворенія Гердера, Гёте, Уланда и др., представляетъ намъ середину между простымъ речитативомъ и аріозо, которая, какъ ни кажется привлекательною слѣдящему за текстомъ, подъ конецъ, однако, все-таки утомляетъ, потому что она слишкомъ часто даетъ чувствовать недостатокъ содѣйствующаго лирическаго элемента, «безусловно ушеугодной мелодіи», какъ презрительно выражается Р. Вагнеръ. Поэтому Лёве становится монотоннымъ въ болѣе длинныхъ сочиненіяхъ и особенно въ цѣлыхъ сборникахъ балладъ, не говоря уже о его ораторіяхъ «Die sieben Schläfer», «Die Apostel in Philippi», «Die eherne Schlange», изъ которыхъ обѣ послѣднія написаны для одного мужскаго хора, тогда какъ менѣе значительнымъ сочиненіямъ его («Eduard», «Heinrich der Vogler», Der Wirthin Töchterlein: «Es zogen drei Burschen» etc.) нельзя ничего противупоставить столь же удачнаго.

Нильсъ Вильгельмъ **Гаде** (род. 22 октября 1817 г., ум. 1890, въ Копенгагенѣ) въ своихъ балладахъ для хора съ соло и оркестромъ былъ гораздо счастливѣе Лёве (въ его большихъ духовныхъ балладахъ или легендахъ, «ораторіяхъ») и даже Шумана (въ его четырехъ балладахъ Гейбеля «Vom Pagen und der Königstochter и въ балладѣ Уланда «Das Glück von Edenhall»). «Комала» (по Оссіану) и «Erlkönigs Tochter»

поэтѣ, внѣ поэзіи и иронизируя подгонять все дѣло поэтическаго творчества». (R. Prutz, der Göttinger Dichterbund).

(по датской народной сказкѣ), вмѣстѣ съ «Лорелеей» Ферд. Гиллера, суть произведенія, которыя послѣ Вальпургіевой ночи Мендельсона, пріобрѣли себѣ и заслужили наибольшее расположеніе въ публикѣ. Если Гиллеръ въ обработкѣ своего матеріала, совершенно родственнаго съ Erlkönigs Tochter и которому поэтъ придалъ болѣе патетизма, представляется стремительнѣе и оживленнѣе въ драматическомъ отношеніи, то Гаде имѣетъ преимущество предъ нимъ по большой простотѣ и естественности, недостаточно уважаемой въ наше время. Его пріятныя мелодіи, такъ сказать, поются сами собою, и не легко забываются, а чрезвычайно характеристическая инструментовка, нигдѣ не выдаваясь впередъ сверхъ должнаго, чисто и гармонично содѣйствуетъ впечатлѣнію цѣлаго. Къ этому сочиненію въ новѣйшее время прибавились прелестныя концертныя пьесы: «Frühlings Phantasie» (для четырехъ голосовъ соло, оркестра и фортепьяно) и «Die heilige Nacht» (для альта соло, хора и оркестра).

Мы должны съ полнымъ сочувствіемъ провозгласить Гаде однимъ изъ первыхъ современныхъ композиторовъ и за его симфоніи, распланированныя вообще весьма тонко и равномѣрно (1. C-moll, 2. E-dur, 3. A-moll, 4. B-dur, 5. D-moll, съ фортепьяно obligato, 6. H-moll и въ новѣйшее время 7-я въ F-dur). Пробовали ограничить его заслуги «сѣвернымъ колоритомъ», мысли его называли мелочными и неплодовитыми; но мы находимъ у Гаде именно то достоинство, что онъ, обладая хорошимъ вкусомъ, держался вдалекѣ отъ величественныхъ ощущеній и съумѣлъ столь непринужденно связать легкое, идеальное содержаніе съ характерными пейзажными мотивами. Если симфоніи Гаде сравнить съ прежними, то онѣ окажутся болѣе всего близкими къ симфоніямъ Мендельсона; но оригинальный датчанинъ стоитъ столь же высоко надъ своими подражателями, какъ въ средѣ ихъ уважаемый нѣкоторое время англичанинъ Стерндаль-Бенеттъ, съ его плавною, фортепьянообразною увертюрою «Наяды». Первая симфонія Гаде въ C-moll, превосходящая позднѣйшія его симфоніи въ A и H-moll, равно какъ и концертныя увертюры «Nächklänge von Ossian» и «Im Hochland», тотчасъ же обратили на себя живѣйшее вниманіе Мендельсона и Шумана; при этомъ послѣдній не упустилъ изъ вида случайность, которая служила для молодого композитора добрымъ предзнаменованіемъ: въ имени

GADE онъ замѣтилъ буквы, которыя означаютъ четыре струны скрипки.

Въ пѣснѣ, о которой мало заботился Гаде и вообще всѣ лучшіе сочинители послѣ Шумана, въ новѣйшее время мы встрѣчаемъ множество тривіальностей; но мы не имѣемъ права безусловно исключить изъ хорошаго общества такіе положительно уважаемые таланты, какъ Рейссигеръ, Абтъ, Кюкенъ, Эссеръ, Кребсъ и др., изъ-за нѣсколькихъ слабыхъ сочиненій ихъ, сдѣлавшихся популярными, вмѣстѣ съ пѣснями «площадныхъ пѣвцовъ» Проха и Гумберта. Кромѣ пѣсенъ композиторовъ, которые нами упомянуты за ихъ болѣе значительныя произведенія, мы имѣемъ также превосходныя пѣсни А. Феска, Куршмана (род. въ Берлинѣ 1805, ум. 1841, «Bächlein lass dein Rauschen sein», «Der Schiffer fährt zu Lande» etc.), Карла Банка (род. 1804), В. Тауберта, Г. Дорна, Р. Рейнеке, Труна и др.

Истинно площадное пѣніе, воображающее себя вполнѣ благороднымъ, по выраженію Рейсмана *) мы встрѣчаемъ въ нѣкоторыхъ мужскихъ хоровыхъ обществахъ, гдѣ классиками считаются: Карлъ Цельтеръ, Авг. Шефферъ и Ю. Отто. Для лучшихъ изъ такихъ обществъ, заботящихся объ исполненіи произведеній болѣе достойныхъ и художественныхъ, каково напр. Кельнское общество, чувствуется теперь недостатокъ въ хорошихъ сочиненіяхъ. Послѣ Вебера, Маршнера, Мендельсона, Конрадина Крейцеръ, можно отнестись съ уваженіемъ только къ одному Фр. Зильхеру (ум. въ Тюбингенѣ въ Январѣ 1860), который своими «Volkslieder» (12 тетрадей) доставалъ новую жизненную пищу художественному народному пѣнію, наводненному скудными пѣснями съ жужжаніемъ и плясовыми мотивами. Съ какою искренностію и правдою воспринялъ онъ духъ народной пѣсни, доказываютъ его собственные напѣвы, помѣщенные въ томъ же сборникѣ Loreley: «Ich weiss nicht was soll es bedeuten», «Zu Strassburg auf der Schanz». «Morgen muss ich fort von hier» и многіе другіе, живущіе въ памяти каждаго.

Шпоръ, Францъ Лахнеръ («Sturmesmythe»), Ферд. Гил-

---

*) Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. Dargestellt von Aug. Reissmann. Cassel 1861.—A. Reissmann «Bach bis Wagner» zur Geschichte der Musik. Berlin 1861.

леръ, Гаде, Ю. Рицъ (Диѳирамбъ Шиллера: «Nimmer, das glaubt mir», «Altdeutscher Schlachtgesang»), Гауптманъ, Таубертъ и др. не считали унизительнымъ писать между прочимъ кое-что для лучшей будущности презираемаго и совершенно запущеннаго мужскаго о хорвого пѣнія. Музыканты большею частью не признаютъ этихъ дурныхъ обстоятельствъ, и поле дѣятельности предоставляютъ вышеупомянутымъ промышленникамъ. Пусть остроумные люди кружка Бренделя продолжаютъ наказывать презрительнымъ молчаніемъ безпорядочное существованіе обществъ подъ названіемъ «Liedertafel»; отъ этихъ господъ никогда и нигдѣ нельзя ожидать ничего хорошаго, даже и въ простѣйшихъ родахъ сочиненія. Они измѣнили бы своему врожденному генію, если бы хоть однажды снизошли до дѣйствительной, обыденной жизни. Вообще для нихъ едва ли существуетъ еще естественное соединеніе слова и звука въ мелодично прекрасномъ пѣніи; высшая ихъ задача— музыкальная драма, т. е. опера безъ мелодіи, музыка по программѣ, также безъ настоящей мелодіи; слова безъ пѣсни, полу- и четверть композиціи, о будущемъ независимомъ значеніи которыхъ эти миссіонеры проповѣдуютъ съ убѣжденнымъ фанатизмомъ.

Явленіе, еще болѣе чуждое нѣмцамъ, чѣмъ музыкальная драма, основанная на древне-французской декламаціонной оперѣ, есть музыка по программѣ. Новѣйшій изобрѣтатель ея— французъ Берліозъ и Фр. Листъ, пишущій даже книги свои на французскомъ языкѣ, въ своихъ «симфоническихъ поэмахъ» являющійся также приверженцемъ французскаго духа. Музыка по программѣ есть выродокъ инструментальной музыки; она, чтобы быть понятною, нуждается въ особенномъ объясненіи, и ставя ни во что необходимый для каждаго художественнаго произведенія законъ формы, отвергаетъ идеальность — самую важную и существенную черту нѣмецкой инструментальной музыки. Кажется, мы достаточно объяснили, на какомъ основаніи покровители и представители этого направленія ссылаются на Бетховена; что касается до Шумана, то они возвратились только къ его нехудожественнымъ, первоначальнымъ произведеніямъ. На самомъ дѣлѣ «Papillons» (op. 2), написанные имъ еще въ бытность Гейдельбергскимъ студентомъ, Брендель находитъ столь замѣчательными, что онъ, не обсуживая съ большой подробностію ни одного изъ прочихъ его

сочиненій, считаетъ необходимымъ «обратить особое вниманіе» на эти пьесы *).

Позднѣйшія сочиненія Шумана положительно свободны отъ тенденціи изображать происшествія во внѣшней ихъ последовательности. Онъ объявляетъ себя противникомъ программъ Берліоза, которыя «лишили его свободы намѣреній», и даже не признаетъ надписей при отдѣльныхъ пьесахъ вообще. Онъ охраняетъ себя противъ того, чтобы то, что соотвѣтствовало его личности, было немедленно возводимо на степень правила. «Коль скоро музыка нуждается въ надписи— это дурной признакъ; это значитъ, что она навѣрное не вылилась изъ внутренней глубины души, а возбуждена какою либо внѣшнею причиною. Кто станетъ отвергать, что наше искусство въ состояніи выразить многое, и даже можетъ по своему прослѣдить ходъ происшествія? Тѣмъ, которые хотятъ испытать дѣйствіе и достоинство происшедшихъ такимъ образомъ созданій, стоитъ только уничтожить надписи». Дѣйствительно, простое замѣчаніе, что большая часть надписей изобрѣтается позже, рушитъ все достоинство этой будто-бы «характеристической» музыки; только новые музыканты-поэты

*) «Основы содержанія этой фантастической картины есть описаніе бала, конечно (?) не внѣшнее его изображеніе, не срисовываніе происшествій звуками, но передача впечатлѣній и настроеній во время бала. — — Хотя здѣсь и тамъ изображаются и внѣшности, но субъективное и объективное фантастически связываются одно съ другимъ въ цѣлой пьесѣ. — — Уже первый номеръ, тихій вальсъ, положительно выражаетъ вечернее фантазированіе и мечтаніе; въ этихъ пустякахъ вполнѣ выказывается уже индивидуальность Шумана. Сначала краткое введеніе въ четыре такта; въ немъ мнѣ кажется выражено ощущеніе при первомъ вступленіи въ зало. Во 2-мъ номерѣ, танцующіе расходятся; въ собраніи пестрое волненіе. Въ 3-мъ номерѣ, выскакиваетъ паяцъ и дѣлаетъ разныя кривлянья. Одинъ номеръ, выражающій страсть, въ $^3/_8$, и потомъ мечтательный полонезъ приводятъ насъ далѣе къ центру ситуаціи. Въ 10-мъ номерѣ, бальная музыка еще звучитъ, но вдалекѣ; въ прилегающей съ боку комнатѣ слышится нѣжный разговоръ. Влюбленныя возвращаются въ бальное зало; двери отворяются и танцовальная музыка становится опять слышнѣе; слѣдуетъ полонезъ, болѣе бурнаго, оживленнаго характера, въ свѣтломъ D-dur, заключающійся гроссфатеромъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ снова слышится мелодія вальса, открывшаго сцену; наконецъ гости удаляются и наступаетъ тишина. Свѣчи гаснутъ, бьетъ 6 часовъ (въ высокомъ A дисканта); послѣдній гость пробирается домой; звуки одинъ за другимъ умолкаютъ». Спрашивается, не вполнѣ ли это внѣшнее, реалистическое изображеніе? Не достаетъ только указаній на то, когда балъ начался, и какъ дамы занимались своимъ туалетомъ.

(Tondichter) рѣдко бываютъ столь откровенны, какъ одинъ сочинитель, обратившійся къ намъ за совѣтомъ, назвать-ли его увертюру «Minna von Barnhelm» или «Clavigo»; или какъ одинъ, упоминаемый Амбросомъ (въ «Grenzen der Poesie u. Musik»), «довольно-уважаемый» піанистъ, который колебался въ выборѣ заглавія для своего большаго концертнаго этюда, и думалъ назвать его или «Abdel-Kader», или «Рейнскій водопадъ близъ Шафгаузена»—«Une fille est elle depourvue de beauté, d'esprit et de dot, on nous vante son caractère».

Гекторъ **Берліозъ** (род. въ маленькомъ городѣ Изерскаго Департамента 11-го Декабря 1803 г., ум. въ Парижѣ въ 1869 г.) есть главная подпора того «новѣйшаго развитія», которое полагаетъ возможнымъ замѣнить недостатокъ идеальнаго величія и художественнаго единства обманомъ чувствъ и «величественными деталями», а неотчетливость рисунка—болѣе богатымъ колоритомъ. По волѣ отца, который былъ медикъ, онъ долженъ былъ изучать въ Парижѣ медицину; но отъ нея онъ отказался. За свое ослушаніе онъ былъ лишенъ матеріальнаго вспомоществованія изъ дома, и нѣсколько мѣсяцевъ служилъ хористомъ въ одномъ водевильномъ театрѣ, давалъ уроки пѣнія и дошелъ наконецъ до того, что могъ окончить свое ученіе въ консерваторіи. За кантату «Сарданапалъ» (1830) онъ получилъ премію и стипендію для путешествія по Италіи. Возвратившись въ 1832 г. снова въ Парижъ, онъ исполнялъ свои симфоніи: «Sinfonie fantastique», «Episode de la vie d'un artiste» и «Harold en Italie». Онѣ изображаютъ личныя жизненныя испытанія Берліоза: первая—видѣнія, порожденныя его необузданной страстью къ одной актрисѣ (оканчивается маршемъ палача, гильотиною и шабашомъ вѣдьмъ); вторая—съ альтомъ obligato (Гарольдъ!), представляетъ впечатлѣнія, произведенныя на него Италіею и ея народомъ: Гарольдъ въ горахъ, сцены меланхоліи, счастья и радости—путешествіе по Святымъ Мѣстамъ—серенада въ Абруццахъ—оргія бандитовъ. Эта симфонія не имѣетъ ничего общаго съ «Childe Harold» Байрона (4 пѣснь); онъ бы могъ ее также назвать, по выраженію Амброса (въ «Grenzen der Musik u. Poesie»), «Berlioz en Italie» или вообще «Souvenirs d'Italie».

Въ драматической симфоніи «Romeo et Juliette» Берліозъ пытался, средствами оркестра, изобразить цѣлую драму Шек-

спира. Послѣ введенія къ первой сценѣ трагедіи (Dispute) и «Пролога», который поется хоромъ, съ двумя прибавочными пѣснями (строфная пѣснь для альта: Хвала любви, Италіи и Шекспира—теноровое соло «Разсказъ о царицѣ Мабъ»), слѣдуютъ главныя сцены драмы, опять-таки объясняемыя и соединенныя между собою хоровыми и инструментальными частями: меланхолія Ромео, балъ у Капулети — сцена на балконѣ—царица Мабъ (мотивъ заимствованъ изъ разсказа Меркуціо)—сцена въ склепѣ. Берліозъ не достигнулъ своего намѣренія—музыкальнаго воспроизведенія Шекспира, потому что не сумѣлъ совокупить въ одну художественную идею множества частностей, понятныхъ только при болѣе точномъ способѣ выраженія поэзіи, т. е. не могъ сгруппировать частности по законамъ музыкальной конструкціи и привести ихъ въ одно гармоническое цѣлое. Въ легендѣ «Фаустъ» онъ поступилъ основательнѣе, не примѣнивъ къ ней формы симфоніи, и ограничившись изображеніемъ отдѣльныхъ сценъ: Введеніе, Маршъ Ракоци (замѣняющій пѣсни солдатъ), Пляска крестьянъ подъ липою, пѣсни Мефистофеля, блохъ и крысъ, и т. д.

Въ строгомъ отношеніи къ цѣлому, признаны оригинальными, какъ hors d'oeuvres, прославленный маршъ Ракоци и скерцо «la fée Mab»; но они донынѣ еще не довольно извѣстны. Берліозъ для эффектовъ своей инструментовки расчитывалъ на такія громадныя силы (по крайней мѣрѣ по пятнадцати скрипокъ, десяти альтовъ и т. д.), что, не взирая на все прочее, произведенія его уже по этому одному не могутъ получить большаго распространенія. Не находя болѣе въ самомъ Парижѣ «продолжительнаго къ себѣ участія», т. е. наскучивъ французамъ, онъ предпринялъ въ 1843 году артистическое путешествіе по Германіи, куда, по мнѣнію Бренделя, прибылъ еще слишкомъ рано. «Въ то время нѣмцы еще не созрѣли для нововведеній Берліоза». Лишь одно достоинство тотчасъ же было признано за Берліозомъ *)—блестящій фантастическій колоритъ, который онъ умѣлъ придавать своимъ, самимъ по себѣ малозначительнымъ, сочиненіямъ. Въ

*) Die Kunst der Instrumentirung von Hector Berlioz. Leipzig 1843 (съ французскаго на нѣмецкій языкъ перевелъ Лейброкъ). Это сочиненіе содержитъ въ себѣ, между прочимъ, весьма тонкія эстетическія замѣчанія о природѣ и характеристичномъ примѣненіи отдѣльныхъ инструментовъ, а также о нѣкоторыхъ инструментахъ, уже вышедшихъ изъ употребленія, напр. мандолины, лютни и др.

числѣ немногихъ композиторовъ, принявшихъ его сторону, находился и **Листъ**. Въ 1852 г., онъ даже пригласилъ Берліоза въ Веймаръ, гдѣ подъ его личнымъ управленіемъ были исполнены симфонія «Romeo et Juliette», легенда «Фаустъ» и опера «Benevenuto Cellini» (второй финалъ ея — карнавалъ).—Единственное, здравое и задуманное съ единствомъ, произведеніе того направленія, которое было основано Берліозомъ, есть ода-симфонія «Le Désert» *Фелисіена Давида* (род. 1810, ум. 1876); позднѣйшія симфоніи-кантаты этого композитора «Моисей на горѣ Синайской» и «Колумбъ», а равно и его оперы имѣли мало успѣха.

Въ произведеніяхъ Берліоза, еще можно признать нѣкоторыя достоинства; но «симфоническая поэма» *Листа*, приводитъ насъ какъ-разъ къ той границѣ, гдѣ музыка прекращаетъ свое существованіе, въ смыслѣ искусства. Принявъ принципомъ предпочтеніе мыслимаго, «высоко-символическаго», она становится отрицаніемъ самой себя — cogitat, ergo non est. Она становится «музыкой духа», которая духъ лишаетъ слова, а музыку души! При обсужденіи симфоническихъ поэмъ Листа *) надо принять въ соображеніе то, что онъ для музыкальной обработки избралъ отчасти неблагодарныя темы, причемъ нельзя не сознаться, что господствующее въ нихъ отсутствіе формы не обусловливается ни характеристичностію, ни содержаніемъ. При ближайшемъ разсматриваніи, симфоническая поэма представляетъ чрезвычайно поразительное подобіе древней «Suite»: она претендуетъ на значеніе въ цѣльномъ, не выразивъ отдѣльно ничего, что было бы само по себѣ ясно и понятно. «Натурально, все сочиненіе течетъ безостановочно,

---

*) Онѣ суть слѣдующія: 1) Ce qu'on entend sur la montagne (по В. Гюго, названная также «горною симфоніею»); 2) Tasso. Lamento e Trionfo; 3) Les Préludes (примыкающія къ одному мѣсту изъ «Méditations poétiques» Ламартина: «Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes......?); 4) Orphée. 5) Promethée (увертюра и хоры къ сочиненію Гердера: «Der entfesselte Prometheus»). 6) Mazeppa (по В. Гюго). 7) Festklänge. 8) Heroide funèbre. 9) Hungaria. 10) Hamlet. 11) Hunnenschlacht (по поводу картины Каульбаха). 12) Die Ideale (по Шиллеру). Сюда слѣдуетъ причислить еще «Faust-Symphonie (первая часть Фаустъ—Andante: Маргарита—Скерцо: Мефистофель, какъ «отрицающій принципъ», пародируетъ темы обѣихъ первыхъ частей—подъ конецъ Chorus mysticus: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss;.. Das Unbeschreibliche hier ist es gethan!») и симфонія съ финальнымъ хоромъ для сопрано и альта, къ «Divina commedia» Dante (Inferno e Purgatorio).

одна его часть переходитъ, какъ бы вростаетъ въ другую, не успѣвъ развиться въ законченную, округленную форму; а законченность и округленность представляетъ собою вся симфоническая поэма цѣликомъ». Такъ говоритъ Амбросъ (въ «Musikleben der Gegenwart»), полу-панегиристъ Листа, объ «Идеалахъ»; ему принадлежитъ также превосходное выраженіе «Diese Werke sind nicht, sie bedeuten!» Относительно такого музыканта, какъ Листъ, конечно естественно, что въ длинномъ ряду симфоническихъ поэмъ (напр. въ Фаустѣ, Тассо и Прометеѣ) встрѣчаются музыкальныя отрывки, достойныя похвалы и производящія впечатлѣніе; но цѣликомъ, его сочиненія причиняютъ ощущеніе пустоты и ужаснаго неудовольствія, которое въ нѣкоторыхъ мѣстахъ выражалось довольно неприличнымъ образомъ. Какъ виртуозъ, Листъ есть единственное явленіе, какъ поэтъ—онъ, среди прочихъ музыкантовъ, заслуживаетъ особаго уваженія; какъ композиторъ—онъ остался тѣмъ, чѣмъ былъ прежде въ своихъ многочисленныхъ Partitions de piano, парафразахъ и транскрипціяхъ (Бетховена, Мендельсона, Вагнера, Мейербера, Верди и др.)—только переводчикомъ.

То, что Листъ тщетно пытался произвести въ симфоніи, то другіе, слѣдуя примѣрамъ Мендельсона и Бетховена, сдѣлали въ увертюрѣ, которая должна представлять въ точно опредѣленныхъ, музыкально прекрасныхъ формахъ, общій характеръ поэзіи, вмѣстѣ съ нѣкоторыми особенностями. Къ лучшимъ появившимся въ послѣднее время увертюрамъ принадлежатъ увертюры: къ «Гамлету» и «Микель Анжело» Гаде, къ «Uriel Acosta» Шиндельмейсера (она, правда, сильно напоминаетъ Мейербера) и къ «Медеѣ» Волд. Баргіеля, къ Шекспировской «Бурѣ» В. Тауберта, къ «Алладину» и «Dame Kobald» К. Рейнеке. Къ сожалѣнію, значительное число и менѣе талантливыхъ композиторовъ принялись за этотъ родъ произведеній, и если дѣло будетъ такимъ образомъ продолжаться, то въ скоромъ времени у насъ будетъ по увертюрѣ къ каждой, безъ исключенія, драмѣ. Наконецъ слѣдуютъ снова мелкіе сочинители произведеній съ надписями, поэты-фортепьянисты, которые, съ скромнымъ намѣреніемъ представить болѣе поэтическое, характеристичное содержаніе, мучатъ насъ своимъ бѣднымъ «Я». «Sie toben wie vom bösen Geist getrieben, und nennen's Freude, nennen's Gesang». Про-

изведенія ихъ представляютъ и самому слабому глазу оба признака, по которымъ Гёте ясно узнавалъ поворотъ назадъ и паденіе поэзіи въ наше время, а равно и безплодность поэтовъ: развитіе техники и стремленіе къ субъективному (см. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung). Даже въ болѣе значительныхъ произведеніяхъ, столь прославленная близость отношеній музыки къ поэзіи имѣетъ лишь субъективное основаніе; сдѣланныя въ новѣйшее время пріобрѣтенія и въ этомъ направленіи все сдвинули съ мѣста и разбросали, и теперь, кажется, пора признать, что вообще границы искусства необходимо должны быть и границами изящнаго *).

Подобно тому, какъ Вагнеръ въ оперѣ, такъ Берліозъ и Листъ въ инструментальной музыкѣ нарушили художественное равновѣсіе между формою и внутреннимъ содержаніемъ, и искусство, шатаясь, колеблется между противуположными полюсами: тучнымъ реализмомъ и отвлеченнымъ идеализмомъ, не находя между ними живой середины. Въ принципѣ художники ушли далѣе, чѣмъ въ исполненіи. Но намъ нѣтъ дѣла до цѣлей, которыя имѣлъ въ виду художникъ; важно только то, что онъ можетъ и что создаетъ; онъ будетъ признанъ и найдетъ искреннее участіе только тогда, когда средствами своего искусства дѣйствительно достигнетъ того, къ чему стремился. Лессингъ, величайшій изъ всѣхъ философовъ искусства, говоритъ: «истинною цѣлью изящнаго искусства можетъ быть только то, что оно можетъ произвести безъ помощи другихъ искусствъ.—Новѣйшіе живописцы явнымъ образомъ обращаютъ средства въ цѣль. Они пишутъ историческія картины для того, чтобы писать историческія картины, и имъ не приходитъ въ голову, что чрезъ это искусство свое они дѣлаютъ вспомогательнымъ средствомъ для другихъ искусствъ и наукъ, или, по крайней мѣрѣ, дѣлаютъ для себя помощь другихъ искусствъ и художествъ до такой степени необходимою, что ихъ соб-

---

*) «Welch ein Schweifen, welch ein Irren!
Alle Grenzen wild verwirren,
Unsre Zeit nimmt's für Genie.
Tonkunst will Gedanken klingen,
Dichtkunst eitel Farben bringen,
Malerei malt Poesie.»

E. Geibel (Эм. Гейбель).

ственное искусство совершенно теряетъ свое достоинство, какъ существующее само по себѣ».

У подражателей, композиторовъ à la Листъ и Вагнеръ, разумѣется, положеніе дѣла еще хуже. Эти господа полагаютъ, что слѣдуетъ только не стѣсняться, чтобы быть геніальнымъ и современнымъ; они собственно уже не компонируютъ, а просто, если можно такъ выразиться, понируютъ, и требуютъ, чтобы изъ ихъ произведенія, по указанію программы или подписи, слушатель сдѣлалъ бы себѣ что-либо. Что уже сдѣлано, то не трудно до сдѣлать; но что еще только можетъ быть сдѣлано, то и слѣдуетъ сдѣлать. Къ счастію, число тѣхъ, которые съ одинаковою ненавистью относятся къ формѣ, весьма незначительно, и мы ихъ не боимся, хотя они и ликуютъ отъ того, что ихъ друзья раздѣляютъ съ ними злобу къ священнымъ законамъ искусства, считая ее высшимъ призваніемъ и вѣрнымъ залогомъ для достиженія къ истинно прекрасному, и преслѣдуя на жизнь и на смерть всѣхъ иначе мыслящихъ, правилами вновь выдуманной эстетики безобразія! *). «Новонѣмецкая школа», какъ она нынѣ желаетъ оффиціально называться, безъ сомнѣнія, переживетъ самое себя такъ же скоро, какъ пережили себя бурное и шумное время семидесятыхъ годовъ и юная литературная Германія; гораздо болѣе должно опасаться того, чтобы то, что, въ однихъ лишь извѣстныхъ произведеніяхъ Р. Вагнера лежитъ зародышемъ здоровымъ и

---

*) Aesteticк des Hässlichen. Von R. Rosenkranz. Königsberg. 1853. Была ли эстетическая аналогія безобразія чужда знаменитому философу, еще слѣдуетъ обсудить. О музыкѣ онъ весьма удачно замѣчаетъ, что она, послѣ поэзіи, при упадкѣ своемъ и переходѣ въ безобразіе, отдана на произволъ, и непрекрасное находитъ въ ней болѣе прочное, чѣмъ въ живописи, основаніе въ легкости исполненія и шаткости критики. «Расположеніе къ безобразному» выступаетъ тогда, «когда вѣкъ физически и нравственно испорченный, лишенный силъ для пониманія истинно прекраснаго, желаетъ наслаждаться въ искусствѣ, пикантностію скабрезной извращенности. Таковой вѣкъ любитъ смѣшанныя впечатлѣнія, не противорѣчащія содержанію. Чтобы возбуждать притупившіеся нервы, прибѣгаютъ къ невѣроятному, отчаянному и противному. Растерзанность духовная наслаждается безобразіемъ, потому что она становится, какъ-бы, идеаломъ ихъ отрицательнаго душевнаго состоянія. Травля звѣрей, игры гладіаторовъ, похотливыя влеченія, каррикатуры, чувственно разслабленныя мелодіи, колоссальная инструментовка, въ литературѣ поэзія грязи и крови—все это присуще подобнымъ періодамъ». — Еслибъ авторъ этой книги былъ знатокъ новѣйшей нѣмецкой литературы, тогда музыкальное искусство предоставило-бы ему богатѣйшій матеріалъ для его наблюденій.

способнымъ къ развитію, не осталось неразвитымъ, чѣмъ того, что когда либо могутъ состояться провозглашаемыя—свобода и равенство всѣхъ художествъ.

Въ живущемъ поколѣніи снова проявляется склонность къ простотѣ и чистотѣ вкуса; произведенія великихъ художниковъ въ новыхъ изданіяхъ получаютъ все болѣе и болѣе обширное распространеніе, при чемъ немаловажное значеніе имѣютъ столь заботливо устраиваемые торжественные концерты, а равно концерты отдѣльныхъ обществъ и народные. Шпоръ въ 1815 году увѣдомлялъ изъ Мюнхена, какъ о чемъ-то необыкновенномъ, о томъ, что «въ каждомъ концертѣ исполняется по цѣлой симфоніи»; теперь же въ симфоническихъ концертахъ, заведенныхъ въ Берлинѣ Либихомъ, въ Парижѣ Паделу, и проч., передъ сотнями и тысячами слушателей, изъ народа, исполняются замѣчательнѣйшія инструментальныя произведенія *). Въ современной художественной производительности мы къ удовольствію замѣчаемъ также поворотъ къ лучшему. Немногое число замѣчательныхъ художниковъ, истинныхъ, самостоятельныхъ музыкантовъ, нехотящихъ, по совѣту Мефистофеля, «соединиться съ поэтомъ», выступило изъ электицизма современной литературы, съ произведеніями, признанными, или достойными быть признанными; Францъ Лахнеръ (род. 2 Апрѣля 1804, ум. 1890, симфоніи, «suites» для оркестра), извѣстный теоретикъ («Die Natur der Harmonik und der Metrik» 1853) Морицъ Гауптманъ (род. 1792 въ Дрезденѣ, ум. въ 1865; Мессы, Мотетты, въ числѣ ихъ по сужденію Шпора «увлекательно-прекрасное» Salve Regina, церковное сочиненіе для хора и оркестра), Нильсъ Гаде, на лучшія произведенія котораго мы уже указали, Ферд. Гиллеръ (род. 1811 въ Франкфуртѣ на Майнѣ, ум. 1885 въ Кёльнѣ, «Die Zerstörung Jerusalems», «Saul» ораторія, «Ver sacrum» или Основаніе Рима, кантата; Еврейскія мелодіи Байрона и др.), Карлъ Рейнталеръ («Іеффай и его дочь», ораторія), Бернгардъ Моликъ («Абрагамъ», ораторія), Фридрихъ Киль (Реквіемъ), Гессе и Риттеръ (сочиненія для органа), Вильгельмъ Таубертъ (музыка къ драмѣ Шекспира «Буря»), Карлъ Рейнеке (Ave Maria и другія хоровыя сочиненія,

---

*) Въ Россіи постоянныя симфоническія собранія (концерты) основаны были Русскимъ музыкальнымъ обществомъ въ 1858 году, въ С.-Петербургѣ.

концертъ для фортепьяно и пр.), Юлій Рицъ (увертюры и симфоніи), І. Іоахимъ (скрипичный концертъ въ венгерскомъ характерѣ);—въ камерной музыкѣ и фортепьянныхъ сочиненіяхъ замѣчательны многіе изъ названныхъ нами лицъ, и сверхъ того: Іоганнесъ Брамсъ (серенады въ D и A для малаго оркестра, секстетъ, тріо, фортепьянныя пьесы: варіаціи на темы Генделя и Шумана и пр.), Ферд. Давидъ («Kammerstücke» для скрипки съ фортепьяно, концертъ для скрипки и пр.), Робертъ Фолькманъ, А. Рубинштейнъ, І. Раффъ и многіе другіе. И не смотря на то, хотятъ насъ убѣдить, что поле искусства продолжаетъ лежать запущеннымъ, что его нужно перепахать для новаго посѣва! Правда, никто изъ нынѣшнихъ лучшихъ художниковъ не могъ вознаградить для музыки потери, которую понесла она въ ранней смерти Мендельсона; еслибъ онъ еще жилъ, то, навѣрное, никогда не было бы и серьезной рѣчи о проповѣди совершенной новизны.

Такимъ образомъ мы должны ожидать возрожденія генія, который прекратилъ бы раздоры партій, вдвойнѣ противные чистотѣ искусства музъ,—такого генія, который своими произведеніями возвѣстилъ бы новый идеалъ и съ побѣдоносною мощью увлекъ бы все за собою. Но появленіе новой, всеобщей весны пѣнія, второй классической эпохи, едва ли возможно такъ скоро. Характеръ времени измѣнился: съ успѣхами наукъ, свободная дѣятельность фантазіи все болѣе и болѣе лишается простора; вмѣсто художественныхъ интересовъ господствуютъ интересы политическіе, гражданскіе, практическіе, матеріальные. Но тѣмъ болѣе, художникъ, уважающій прошедшее, долженъ стараться сохранять тотъ элементъ искусства, чрезъ который оно сдѣлалось великимъ — изящную идеальность, дабы искусство, все далѣе и далѣе, живѣе и живѣе, выражало божественное благородство человѣческой природы. Таковъ призывный голосъ Шиллера къ художникамъ: «Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie!» (Достоинство человѣка въ вашихъ рукакъ—сохраняйте его!). И пока эти великія слова поэта-идеалиста будутъ не только распѣваемы, но и постигаемы, и свято, сердечно хранимы, до тѣхъ поръ не погибнутъ, ни вѣчное творчество природы, ни истинно-художественная производительность и воспріимчивость къ новому!

ПРИЛОЖЕНІЕ.

Краткій очеркъ исторіи музыки въ Россіи.

Музыка вокальная.

Церковное пѣніе *).

Первое начало церковнаго пѣнія въ Россіи появляется въ лѣтописяхъ временъ св. князя Владиміра. Очевидно новая, христіанская религія, замѣнившая язычество, въ концѣ X вѣка (988) внесла большое оживленіе въ богослуженіи. Въ XI вѣкѣ учреждена была первая школа для пѣвцовъ церковнаго пѣнія и появились первыя попытки въ сочиненіяхъ для церкви **). Стихирь въ честь св. князей Бориса и Глѣба (1108 г.), содержитъ уже оригинальную мелодію. Одновременно, въ XI и XII вѣкѣ, вырабатывалась нотная письменность. Изъ двухъ ея видовъ знаменной и кондакардной, сохранилась только первая. Вторая служила только четыре вѣка послѣ введенія христіанства; ею были написаны книги греческаго распѣва. Къ духовному пѣнію этой эпохи относилось также «демественное» (домашнее) пѣніе, перешедшее къ намъ, вмѣстѣ съ христіанствомъ, отъ грековъ (въ X вѣкѣ). Оно замѣняло свѣтскія пѣсни. Это свободное пѣніе, не стѣсненное ни осмогласіемъ, ни текстами, будучи болѣе пріятнымъ, было названо «самымъ прекраснымъ» ***).

Церковное пѣніе, будучи въ зависимости отъ текста богослуженія съ XI—XVII вѣка, можно—въ этомъ отношеніи—раздѣлить на три эпохи: 1) древняго истиннорѣчія, съ XI

---

*) Нѣкоторыя историческія свѣдѣнія о древне-церковномъ пѣніи заимствованы мною изъ приложеній З. Дурова къ исторіи музыки А. Доммеръ.

**) До эпохи христіанства въ Россіи существовало уже духовное пѣніе и выдающіеся дѣятели: Ефремъ Сиріанинъ (ум. въ 378 г.) сочинилъ большое число гимновъ; Василій Великій (329—379) составилъ порядокъ литургіи и усовершенствовалъ церковное пѣніе; Іоаннъ Златоустъ (въ IV вѣкѣ), который ввелъ церковное пѣніе, отдѣльное отъ народа (клиръ пѣвчихъ). Ему приписывается также введеніе осмогласія (церковныхъ ладовъ), послужившее основой духовнаго пѣнія греко-россійской церкви.

***) См. «Руководство къ исторіи музыки» Л. Турыгиной.

до XIV вѣка; 2) раздѣльнорѣчія или хомоніи, отъ XIV—XVII вѣка; 3) новаго истиннорѣчія *). Злоупотребленія пѣвцовъ во второй эпохѣ (хомоніи) заставили царя Іоанна Грознаго, любителя богослужебнаго пѣнія, созвать Стоглавый Соборъ (1551) для упорядоченія церковнаго пѣнія. Соборъ постановилъ сократить пѣніе, замѣнить его чтеніемъ и приготовить свѣдующихъ въ церковномъ пѣніи пѣвцовъ. Школы эти распространились по всей Россіи, появились «мастера» церковнаго пѣнія, и началось даже образованіе церковныхъ хоровъ. Изъ нихъ особенно славились царскіе и патріаршіе пѣвчіе. Не смотря на сокращеніе пѣнія при богослуженіи, не смотря на множество школъ, прежнія злоупотребленія не прекращались. Продолжалось прежнее одновременное пѣніе разныхъ молитвъ, въ два, три, четыре и болѣе голосовъ, не прекращалось исполненіе пѣснопѣній на текстъ, искаженный хомоніей. Кромѣ того, появилось неправильное удареніе въ словахъ, ради мелодіи, но въ ущербъ вѣрности текста **).

Въ царствованіе Алексѣя Михайловича было обращено большое вниманіе на исправленіе текста нотныхъ книгъ, появившихся впервые печатными ***). Была назначена особая, по повелѣнію Царя, комиссія изъ знатоковъ церковнаго пѣнія.

---

*) Разница между древнимъ истиннорѣчіемъ и хомоніей состоитъ въ томъ, что въ первую эпоху тексты изобиловали полугласными, надъ каждой полугласной стоялъ знакъ обозначающій, что ее слѣдуетъ протянуть, т. е. пропѣть. Въ XIV и XV вѣкѣ пѣвцы затруднялись пѣніемъ полугласныхъ и замѣнили ихъ гласными, вслѣдствіе чего явилась растянутость богослуженія и попытки одновременнаго исполненія напѣвовъ. (Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867).

**) Значительное замедленіе въ развитіи церковнаго пѣнія въ средніе вѣка, въ Россіи сравнительно съ разцвѣтомъ духовной музыки въ другихъ странахъ Европы, произошло, можетъ быть, вслѣдствіе недопущенія въ церковь органа, служащаго подспорьемъ духовной музыкѣ на Западѣ. Возможно также допустить предположеніе, что отсутствіе органа въ церкви, послужило задержкой въ ознакомленіи русскихъ композиторовъ съ инструментальной музыкой, а потому и творчество ихъ въ этой области проявилось такъ поздно (во второй половинѣ XIX вѣка). Свободное развитіе чисто вокальнаго пѣнія православной церкви до сихъ поръ затрудняется также различными административными стѣсненіями (двойная цензура: духовнаго вѣдомства и придворно-пѣвческой капеллы).

***) По мнѣнію В. В. Стасова (см. Матеріалы къ исторіи нотно-издательскаго дѣла В. В. Бессель), первою книгою съ печатными нотами не только въ Россіи, но и во всемъ славянствѣ слѣдуетъ признать «Ирмологій», отпечатанный въ Галиціи, въ 1700 году, наборнымъ нотнымъ шрифтомъ, трудами инока-типографа Іосифа Городецкаго.

Первымъ результатомъ трудовъ этой комиссіи явилась «Азбука знаменнаго пѣнія» старца-монаха Александра Мезенца. Это есть начало третьей эпохи церковнаго пѣнія: новаго истиннорѣчія. Исправленныя комиссіей книги были напечатаны только въ 1772 году, въ Московской Синодальной типографіи. Въ нихъ появилась пятилинейная нотная система и ноты различной фигуры, для опредѣленія ритмической стоимости ихъ. По своему виду эти ноты не похожи на мензуральныя ноты западно-европейской письменности. Эти линейныя ноты русскаго церковнаго пѣнія были извѣстны въ Москвѣ подъ названіемъ «Кіевскаго Знамени». Главнѣйшими изъ нихъ были: Обиходъ церковнаго пѣнія, Ирмологій, Октоихъ, Праздники и Азбука простого нотнаго пѣнія *). Пѣснопѣнія въ этихъ книгахъ обогатились внесеніемъ въ нихъ (кромѣ знаменнаго) напѣвовъ: сербскаго, греческаго, болгарскаго, кіевскаго и др. Уже съ XVII вѣка появилось въ юго-западной русской церкви партесное (многоголосное) пѣніе, и затѣмъ оно утверждается въ Москвѣ и всей Великороссіи. Въ Москвѣ стали появляться выдающіеся знатоки и исполнители партеснаго пѣнія. Въ партесномъ пѣніи всегда преобладала церковная мелодія, которую сопровождали другіе голоса. Неправильный, т. е. несимметричный, ритмъ былъ отличительной чертой древняго партеснаго пѣнія, но эта его особенность утратилась, отъ вліянія на духовную музыку русской церкви итальянскаго стиля, который появился въ Россіи вслѣдствіе приглашенія выдающихся итальянскихъ композиторовъ и капельмейстеровъ, на службу ко двору. Съ XVIII вѣка, одновременно съ техническимъ усовершенствованіемъ церковнаго пѣнія, оно уклоняется отъ прежней своей оригинальности. Иностранные оперные композиторы и капельмейстеры сочиняютъ музыку для русской церкви. Они брали слова священныхъ пѣснопѣній, употребляемыхъ при богослуженіи, и сочиняли къ нимъ свою музыку. Эти сочиненія назывались «концертными», онѣ служили обогащеніемъ богослуженія художественнымъ пѣніемъ. Концертное пѣніе стало исполняться не только въ столицахъ, но и въ другихъ городахъ, внутри Россіи. Кромѣ превосходнаго хора Придворной пѣвческой ка-

*) См. Очеркъ исторіи музыки Л. Саккетти (II изданіе. С.-Петербургъ 1903 года).

пеллы, образовались отличные хоры у многихъ вельможъ (графа Шереметева, графа Разумовскаго и др.) и архіерейскіе. Изъ выдающихся итальянцевъ слѣдуетъ назвать Франческо Арайя (1700—1767) и Джузеппе Сарти (1729—1802), переселившійся въ Россію въ 1784 году. Изъ русскихъ композиторовъ «концертной эпохи» слѣдуетъ признать наиболѣе выдающимися: М. С. Березовскаго (1745—1777), А. Л. Ведель (1767—1806) и С. А. Дегтярева (1766—1813), ученика Сарти, автора первыхъ русскихъ ораторій: «Мининъ и Пожарскій» (исполнена въ Москвѣ 1811), «Освобожденіе Москвы въ 1812 году», «Бѣгство Наполеона». Сочиненія этихъ композиторовъ, конечно, создавались подъ огромнымъ вліяніемъ ихъ учителей-итальянцевъ, внесшихъ пріемы западной музыки (симметрія ритма), несвойственные прозаическому церковному тексту православнаго богослуженія. Дмитрій Степановичъ **Бортнянскій** (1751—1825) имѣлъ большое вліяніе на церковную музыку въ Россіи, какъ капельмейстеръ придворнаго пѣвческаго хора. При немъ состоялось запрещеніе исполненія духовныхъ концертовъ при богослуженіи, а также законъ (1816) по которому пѣніе въ церквахъ было ограничено исполненіемъ только произведеній имъ одобренныхъ къ исполненію и печатанію, или же его собственныхъ. Сочиненія Бортнянскаго технически безупречны; голосоведеніе правильное, благозвучіе полнѣйшее. Сочиненіями его начинается освобожденіе русской церковной музыки отъ вліянія композиторовъ-итальянцевъ и появленіе національности, вслѣдствіе пользованія имъ русскими древне-церковными мелодіями. Сочиненія его, по сіе время исполняются постоянно, всѣми церковными хорами, въ Россіи.

Не смотря на выдающуюся даровитость и мастерство Бортнянскаго, въ сочиненіяхъ его встрѣчается не только нарушеніе правильнаго ударенія словъ текста, но даже измѣненія основныхъ церковныхъ мелодій. Кромѣ того, у него также, какъ и у предшественниковъ его, встрѣчается насильственное сохраненіе симметричности ритма, неудобное для текстовъ молитвъ русской церкви, написанныхъ прозой.

Противоположныхъ пріемовъ держался въ своихъ сочиненіяхъ для церкви протоіерей Петръ Ивановичъ Турчаниновъ (1799—1856), который при гармонизаціи церковныхъ мелодій, допуская ихъ перенесеніе въ разные голоса, старался ихъ

сохранять безъ всякихъ измѣненій. Его сочиненія имѣютъ значеніе въ церковной музыкѣ и въ настоящее время.

Современникомъ его былъ Н. М. Потуловъ (1810—1873), который извѣстенъ своими опытами гармонизаціи древнихъ напѣвовъ. Значеніе имѣетъ его «Руководство къ практическому изученію древняго богослужебнаго пѣнія».

Несомнѣнное значеніе въ дальнѣйшемъ усовершенствованіи церковнаго пѣнія имѣетъ Алексѣй Федоровичъ **Львовъ** (1798—1870). Духовно-музыкальныя произведенія его выдаются художественной обработкой и стремленіемъ къ простотѣ, при строгомъ отношеніи къ формѣ сочиненія. Кромѣ того, Львовъ, будучи назначенъ въ 1837 году, директоромъ придворной пѣвческой капеллы, издалъ по Высочайшему повелѣнію Императора Николая I, громадный трудъ свой: «Полный кругъ простого нотнаго пѣнія (Обиходъ) на четыре голоса», до сихъ поръ составляющій сборникъ всего потребнаго при богослуженіи—на весь годъ—церковнаго пѣнія (въ двухъ томахъ, партитурно и по голосамъ). Будучи отличнымъ скрипачемъ и квартетистомъ, онъ былъ также композиторомъ; наибольшую извѣстность пріобрѣлъ онъ сочиненіемъ народнаго гимна «Боже Царя храни», впервые исполненномъ въ 1833 г. Его духовныя сочиненія исполняются по-нынѣ, при богослуженіяхъ и въ концертахъ.—Слѣдуетъ отмѣтить брошюру его «О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ» (Спб. 1858).

Современникомъ Львова, на сочиненіяхъ котораго отразились его пріемы, былъ священникъ Михаилъ Александровичъ Виноградовъ (1810—1888). Изъ множества его сочиненій для церкви, нѣкоторыя сохранились до настоящаго времени. Менѣе выдающимся современникомъ его былъ Павелъ Максимовичъ Воротниковъ (1810—1876), оставившій намъ нѣсколько, по-нынѣ, извѣстныхъ сочиненій для церкви.

Съ того времени, когда Бортнянскій устроилъ зависимость всей духовной музыки Россіи, отъ директора Придворной капеллы, дальнѣйшее развитіе ея было значительно затруднено и обусловливалось качествами лица, которому довѣрялась эта отвѣтственная должность. Послѣ А. Ф. Львова, въ 1861 г. былъ назначенъ директоромъ Капеллы скрипачъ-любитель Николай Ивановичъ Бахметевъ (1807—1891), который, не отличаясь глубокими познаніями церковной музыки, оставался въ этой должности до 1883 г. Подъ его редакціей былъ изданъ,

въ двухъ частяхъ, вновь—взамѣнъ прежняго—«Обиходъ церковнаго пѣнія, при Высочайшемъ дворѣ употребляемаго». Редакція эта оказалась въ ущербъ строгости церковнаго стиля и ожидаетъ новой обработки въ этомъ смыслѣ. Духовныя сочиненія его особаго значенія не имѣютъ, хотя нѣкоторыя изъ нихъ (Херувимскія) иногда исполняются при богослуженіи и въ духовныхъ концертахъ.

Послѣ Бахметева управлялъ придворной капеллой, съ 1883—1894 г. Милій Алексѣевичъ Балакиревъ (род. въ 1836 г.).

Возбудившееся послѣ Глинки, всестороннее музыкальное творчество выдающихся композиторовъ, не могло не отразиться на музыкѣ для церкви. П. Чайковскій обогатилъ ее превосходными произведеніями; нѣсколько прекрасныхъ сочиненій духовной музыки написаны Римскимъ-Корсаковымъ и Балакиревымъ. Въ настоящее время появляется въ печати множество сочиненій духовныхъ, но не всѣ разрѣшены для исполненія при богослуженіи.

Русская народная пѣсня.

Въ старой Руси то, что можно отнести къ области музыки, либо входило въ кругъ церковнаго обихода, либо сосредоточивалось у бродячихъ пѣвцовъ и скомороховъ *), древнія народныя поэтическія произведенія для голоса: былины, сказки и пѣсни доказываютъ любовь русскаго народа къ музыкѣ. Богатство мелодическаго творчества народа, несомнѣнно послужило основой для художественнаго развитія русскаго національнаго стиля въ музыкѣ. У народовъ Западной Европы зародышъ музыкальнаго творчества мы видимъ въ церкви; свѣтская музыка разцвѣтаетъ только освободившись отъ оковъ церковнаго стиля.

Въ Россіи духовная музыка — безъ инструментальнаго сопровожденія и стѣсняемая духовенствомъ въ своемъ свободномъ развитіи—не могла вліять на усовершенствованіе свѣтской музыки. Вслѣдствіе этого наша свѣтская музыка должна была

---

*) См. П. И. Бларамбергъ. «Русско-народная пѣсня и ея вліяніе на музыку» (Москва, 1898, «Этнографическое обозрѣніе», кн. XXXVII).

вырости преимущественно на другой почвѣ, на почвѣ русской народной пѣсни, столь богатой по своему мелодическому содержанію. Весьма счастливо сохранилось большинство этихъ народныхъ пѣсенъ во многихъ богатѣйшихъ сборникахъ: Кирши-Данилова, Прача, Воротникова, Мельгунова, Пальчикова, Прокунина и Лопатина, Балакирева, Лядова, Римскаго-Корсакова, Афанасьева, А. Рубца и др. *). Мелодическій складъ русской народной пѣсни весьма своеобразный и не всегда подходитъ къ употребительному въ западной музыкѣ построенію мажорнаго или минорнаго лада; въ основаніи его мы видимъ часто древне-греческіе лады, чѣмъ подтверждается также происхожденіе нашего церковнаго и народнаго пѣнія съ Востока **). Ритмическая особенность русской народной мелодіи выражается въ столь часто встрѣчаемой «разнотактности», т. е. несимметричности размѣра, вслѣдствіе чего приходится прибѣгать — при записи ея — къ пятидольному и даже семидольному такту. По характеру своему она преимущественно элегическая (грустная), заунывная или повѣствовательная — весьма рѣдко веселая, скорѣе разгульная.

Въ виду этого мы видимъ въ большомъ сборникѣ Римскаго-Корсакова распредѣленіе ея на слѣдующія группы: былины и повѣствовательныя пѣсни, лирическія (голосовыя), величальныя, обрядныя (свадебныя), игровыя и плясовыя (хороводныя). Большинство пѣсенъ одноголосныя, но нельзя отрицать существованіе въ народѣ и пѣсенъ многоголосныхъ, т. е. съ подголосками ***). Чрезвычайно-богатое, нерѣдко истинно-художественное содержаніе русскихъ народныхъ пѣсенъ, вызвало ихъ разновидную обработку, для одного голоса съ сопровожденіемъ фортепьяно, и многоголосно, безъ сопровожденія (a capella). Но наибогатѣйшая нива еще далеко не исчерпана;

---

*) Одинаково въ превосходныхъ изданіяхъ Пѣсенной Комиссіи Императорскаго Географическаго Общества, подъ общимъ заглавіемъ «Пѣсни русскаго народа», при участіи выдающихся музыкантовъ (М. А. Балакирева, покойнаго Г. Дютша, А. Лядова, С. М. Ляпунова, Некрасова, А. А. Петрова), состоящей подъ предсѣдательствомъ композитора А. С. Танѣева.

**) Подробныя изслѣдованія объ этомъ имѣются у А. Н. Сѣрова (См. «Критическія статьи» Спб. 1895, и у П. П. Сокальскаго «Русская народная музыка. великорусская и малорусская въ ея строеніи мелодическомъ» (Харьковъ, 1888).

***) См. «Второй сборникъ» Ю. Мельгунова и 12 русскихъ народныхъ пѣсенъ, положенныхъ на три голоса П. Бларамбергомъ (Спб. Изд. В. Бессель и К°).

мы можемъ гордиться тѣмъ, что пѣсни русскаго народа записаны и увѣковѣчены, во множествѣ уже напечатанныхъ сборникахъ, чего не имѣется у другихъ болѣе культурныхъ народовъ *).

Кромѣ простой записи пѣсенъ, какъ ихъ поетъ народъ и указанной выше обработки ихъ, существуетъ еще иная обработка, въ видѣ романса. Таковыя обработки стали появляться съ первой половины XIX вѣка и будучи весьма любимы публикой, стали очень модными; мы ихъ встрѣчаемъ у большинства сочинителей романсовъ того времени, въ особенности у Варламова, Гурилева и Дюбюка. Въ настоящее время эти обработки появляются рѣдко, очевидно онѣ пережили свое время; но имѣются таковыя въ высокохудожественной обработкѣ также у Глинки и Чайковскаго.

Вліяніе русской пѣсни на творчество русскихъ композиторовъ, со времени Глинки, сказывается весьма положительно, и несомнѣнно оно содѣйствовало развитію, теперь уже выработавшагося особаго національнаго русскаго стиля.

Русскій романсъ.

Въ Россіи, съ давнихъ временъ, существовала любовь къ пѣнію. Вслѣдствіе этого вокальная музыка имѣла всегда преобладающее значеніе. Одиночное пѣніе, какъ наиболѣе доступное, развивалось преимущественно передъ всякимъ другимъ творчествомъ вокальной музыки.

---

*) «Русская пѣсня, сама по себѣ, уже давно стала заинтересовывать общество не только у насъ, но и заграницей; она даже непосредственно вдохновляла нѣкоторыхъ изъ иностранныхъ музыкантовъ и притомъ изъ наиболѣе выдающихся, какъ напр. Бетховенъ и Россини. Россини въ своемъ «Севильскомъ Цирульникѣ» воспользовался русской пѣснью, хотя-бы и солдатскаго пошиба (въ финальномъ тріо, а кромѣ того въ каватинѣ экономки доктора Бартоло, для которой онъ взялъ солдатскую пѣсню «Ахъ зачѣмъ было огородъ городить»). Бетховенъ-же прибѣгъ къ нашей народной пѣсни, въ своихъ самыхъ глубокихъ и совершенныхъ созданіяхъ, въ двухъ квартетахъ изъ серіи Op. 59, посвященныхъ графу Разумовскому, а именно: въ финалѣ квартета F-dur и въ тріо Скерцо квартета E-moll. Мало того, въ тріо Скерцо знаменитой девятой симфоніи, тема—чисто русскаго пошиба» (Бларамбергъ «Русская народная пѣсня» Москва, 1898).

Русскій романсъ появился въ началѣ XIX вѣка *). Главнѣйшіе сочинители романсовъ, до полнаго художественнаго разцвѣта его проживали въ Москвѣ: Алябьевъ (авторъ знаменитаго «Соловья»), Варламовъ («Ангелъ»), Дюбюкъ («Морозъ»), Титовъ («Талисманъ»), Ѳ. Толстой («Кисейный рукавъ»), Гурилевъ («Ласточка», «Матушка-голубушка»).

«Отцомъ русскаго романса слѣдуетъ считать М. И. Глинку» (1804—1857), говоритъ Ц. А. Кюи въ своей книгѣ «Русскій романсъ» (Спб. 1896). Не смотря на это, многіе мелодичные романсы предшествовавшихъ ему, выше названныхъ авторовъ пользовались большой и заслуженной популярностью. Романсы М. И. Глинки отличаются большой мелодичностью, при нетрудномъ аккомпаниментѣ; они по характеру музыки весьма разнообразны, съ разнороднымъ національнымъ оттѣнкомъ: испанскимъ (Болеро и др.), итальянскимъ (Венеціанская ночь), польскимъ (музыка на слова Мицкевича) и малороссійскимъ. Лучшими романсами Глинки слѣдуетъ признать: «Пѣснь Маргариты», «Колыбельная пѣсня», «Жаворонокъ», «Сомнѣніе» и «Ночной смотръ» (баллада).

Дальнѣйшее развитіе русскаго романса мы видимъ у А. С. Даргомыжскаго (1813—1869), усовершенствовавшаго отношеніе музыки къ тексту. Всѣ его романсы отличаются заботливымъ отношеніемъ къ правильности и выразительности декламаціи. Лучшими лирическими романсами его слѣдуетъ признать: «Я помню глубоко», «Не скажу никому», «Безумная». Вслѣдствіе совершенства въ декламаціи, Даргомыжскому удалось весьма удачно выразить комизмъ, въ нѣкоторыхъ изъ

*) «Романсъ» происходитъ отъ слова «Roman», которое первоначально ничего иного не обозначало, какъ стихотвореніе съ любовнымъ содержаніемъ. Поэтому слѣдуетъ строго различать романсъ отъ пѣсни. Во Франціи это различіе опредѣляется разновидными названіями одноголосныхъ сочиненій; романсъ называется «mélodie», а пѣсня «chanson». Въ Германіи это различіе не опредѣляется самимъ содержаніемъ сочиненія. Названіе «Romanze» мало употребляется; обыкновенно даже разработанная пѣсня (durchcomponirtes Lied) всетаки называется Lied; весьма не рѣдко встрѣчаются одноголосныя сочиненія подъ названіемъ «Ballade» (баллада). Въ Италіи существуютъ названія тѣ-же, какъ во Франціи, т. е. Romanza (Melodia) и Canzone (Canzonetta).— Съ XIX вѣка названіе «романсъ» и «пѣсня» стали переносить въ инструментальную музыку: «Пѣсни безъ словъ» Мендельсона; романсы для скрипки и фортепіано Бетховена; романсы для фортепіано: Тальберга, Рубинштейна; романсы для віолончели К. Давыдова и др.

нихъ: «Лихорадушка», «Какъ пришелъ мужъ изъ подъ горокъ» и др. Изъ декламаціонныхъ романсовъ наилучшимъ слѣдуетъ признать «Мнѣ все равно» по глубокой выразительности. Непосредственными послѣдователями Даргомыжскаго въ области романса слѣдуетъ признать большинство современныхъ композиторовъ этого преимущественно декламаціоннаго стиля: Балакирева, Ц. А. Кюи, Мусоргскаго, Бородина и Римскаго-Корсакова.

Изъ послѣдователей Глинки—къ творцу нашей національной музыки вообще наиболѣе приближается въ своихъ безподобныхъ романсахъ М. А. Балакиревъ (род. 1836). Гармоническая красота, мелодичность и законченность формы придаютъ его романсамъ большое значеніе; наилучшими изъ нихъ отмѣтимъ: «Приди ко мнѣ», «Введи меня о ночь», «Пѣсня золотой рыбки», «Слышу-ли голосъ твой», «Селимъ», «Колыбельная пѣсня».

Къ Даргомыжскому наиболѣе близко подходятъ, по преобладающему въ нихъ декламаціонно-речитативному стилю, сочиненія Ц. Кюи (род. 1835 г.). Романсы его, отличающіеся изяществомъ гармоній, мелодичностію, большой выразительностью и оригинальностью, слѣдуетъ причислить къ наилучшимъ произведеніямъ этого рода. Изъ весьма значительнаго числа его романсовъ назовемъ: «Смеркалось», «Истомленная горемъ», «Моя баловница», «Вечерняя заря», «Я васъ любилъ», «Сожженное письмо», «Любовь мертвеца», «Кинжалъ», «Пушкинъ о Мицкевичѣ», «Когда голубыми глазами».

Рѣзко выдающаяся оригинальность, съ народнымъ оттѣнкомъ, проявляется въ одноголосныхъ вокальныхъ произведеніяхъ М. Мусоргскаго (1839—1881), не совсѣмъ правильно причисляемыхъ къ романсамъ; это скорѣе музыкальныя картинки для пѣнія. Всѣ эти сочиненія такъ своеобразны, что для ихъ пониманія требуется чрезвычайно вдумчивое, глубоко-прочувствованное, истинно-художественное, декламаціонное исполненіе. Большинство ихъ написаны на собственные тексты. Назовемъ изъ нихъ: «Дѣтская», (сборникъ), «Сиротка», «Озорникъ», «Гопакъ», «Царь Саулъ», «Раекъ» (комическій разсказъ); изъ посмертныхъ: «Пѣсня о блохѣ», «Днѣпръ», «Пляски смерти» (четыре баллады).

Романсы А. Бородина (1834—1887 гг.), весьма малочисленные, рѣзко отличаются отъ безформенныхъ твореній Мусоргскаго прекрасной обработкой, гармонической красотой

и мелодичностью. «Спящая княжна», «Морская царевна», «Пѣсня темнаго лѣса», «Изъ слезъ моихъ», «Для береговъ отчизны дальней» — наилучшіе.

Н. А. Римскій-Корсаковъ (род. 1844), въ романсахъ, довольно многочисленныхъ, является всегда интереснымъ, изящнымъ по музыкѣ, съ безукоризненной декламаціей, выразительностью, тщательной обработкой. Отъ исполнителей ихъ требуется большое умѣнье, какъ по пѣнію, также и по аккомпанименту, обыкновенно довольно трудному. Наиболѣе извѣстные изъ нихъ: «Колыбельная» (слова Мея), «На холмахъ Грузіи», «Для береговъ отчизны дальней», «Тихо вечеръ догораетъ», «Южная ночь», «Ты и вы», «Посмотри твой вертоградъ».

Всѣ эти композиторы: Кюи, Балакиревъ, Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ и Бородинъ глубоко изучали сочиненія Глинки и, кромѣ того, находились въ постоянныхъ отношеніяхъ къ Даргомыжскому, а потому весьма естественно отразилось, на ихъ творчествѣ, вліяніе этихъ двухъ великихъ русскихъ композиторовъ.

Одновременно, съ названными композиторами, появляется множество романсовъ другихъ композиторовъ, въ которыхъ почти не сказывается вліяніе Глинки и Даргомыжскаго.

Сочиненія А. Рубинштейна и П. Чайковскаго не лишены слѣдовъ вліянія западныхъ композиторовъ, въ особенности Фр. Шуберта и Р. Шумана. Романсы А. Рубинштейна принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ этого рода по благородству стиля, мелодичности, законченности формы *) и выразительности. Изъ огромнаго числа романсовъ Рубинштейна, всевозможнаго характера, слѣдуетъ отмѣтить: а) на русскіе тексты: «Шесть басенъ Крылова», «Желаніе», «Пѣвецъ», «Узникъ», «Волки» (баллада) и дуэтъ «Пѣла пташечка»; б) на иностранные тексты: Двѣнадцать персидскихъ пѣсенъ, «Азра», «Блеститъ роса», «Пандеро», «Слеза», «Сновидѣніе», «Загадка». Наибольшей популярностью пользуется его романсъ «Ночь» (на слова А. Пушкина «Мой голосъ для тебя и ласковый и томный»). Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ аккомпаниментъ довольно

*) Несовершенство декламаціи, въ нѣкоторыхъ изъ нихъ (большинство переводныя), слѣдуетъ отнести къ невозможности, при переводныхъ текстахъ достигнуть лучшаго.

трудный, но всегда характерный и удобный для хорошаго піаниста.

Въ романсахъ Чайковскаго замѣтно, кромѣ того, нѣкоторое вліяніе Глинки и отчасти французское (Гуно). Романсы его отличаются богатѣйшею мелодичностью, изяществомъ, гармоническою красотой, вдохновеніемъ и выразительностью. Въ большомъ числѣ его прекрасныхъ романсовъ слѣдуетъ особенно отмѣтить нижеслѣдующіе: «Колыбельная пѣсня», «Слеза дрожитъ», «Нѣтъ только тотъ кто зналъ», «Серенада Донъ-Жуана», «То было раннею весной», «Средь шумнаго бала», «Такъ что-же?», «День-ли царитъ», «Новогреческая пѣсня» (Dies irae); изъ дуэтовъ: «Въ огородѣ возлѣ броду». Кромѣ того слѣдуетъ упомянуть изъ Сборника дѣтскихъ пѣсенъ: «Легенда», «Мой садикъ», «Весна».—Большинство его романсовъ переведены на иностранные тексты и потому пріобрѣли извѣстность также заграницей.

Изъ современныхъ выдающихся композиторовъ романсовъ, въ сочиненіяхъ которыхъ замѣчается вліяніе Чайковскаго, слѣдуетъ назвать А. С. Аренскаго и Рахманинова.

Изъ прочихъ современныхъ сочинителей романсовъ назовемъ: П. Бларамберга, Ф. Блуменфельда, А. Гречанинова, К. Давыдова, М. М. Ипполитова-Иванова, Э. Направника, Н. Ѳ. Соловьева и Н. А. Соколова *).

Въ общемъ литература русскаго романса столь богатая, что могла бы занять весьма почетное положеніе въ средѣ творчества этого рода заграницей, еслибъ тому не препятствовали русскіе тексты, въ большинствѣ случаевъ не переведенные.

Опера.

Какъ у другихъ народовъ и у насъ въ Россіи опера могла появиться первоначально только въ видѣ представленій иностранныхъ оперныхъ труппъ. Конечно, прежде всего, появились итальянскія оперныя представленія при Императорскомъ дворѣ. Затѣмъ выписывались кромѣ итальянскихъ и другіе

*) Кромѣ названныхъ русскихъ сочинителей романсовъ нѣкоторые иностранцы, поселившіеся въ Россіи, пріобрѣли популярность своими романсами. Назовемъ изъ нихъ: М. Дерфельдтъ («Нищій», Фантазія), О. Дютша, Ю. Капри и А. Симонъ.—Сюда же слѣдуетъ отнести талантливаго польскаго сочинителя романсовъ С. Монюшко.

оперныя труппы, французскія, нѣмецкія; а также иностранные капельмейстеры и оперные композиторы,—послѣдніе преимущественно итальянцы. Первыя придворныя представленія въ Россіи появились въ 1730 году, въ царствованіе Императрицы Анны Іоанновны *). Съ 1735 года начались оперныя представленія съ русскимъ переводнымъ текстомъ. Первымъ придворнымъ опернымъ композиторомъ былъ Франческо Арайя. Съ этого момента слѣдуетъ признать начало исторіи русской оперы, которая распадаетъ на двѣ эпохи: первая—подготовительная, обнимающая цѣлое столѣтіе, до появленія на сценѣ первой оперы М. Глинки (въ 1836 году), и вторая—съ 1836 г. до нашего времени.

Франческо Арайя (род. въ 1700 году, въ Неаполѣ; умеръ въ 1767 году, въ Болоньѣ) пользовался уже извѣстностью опернаго композитора и капельмейстера въ Италіи, когда въ 1735 году былъ приглашенъ въ Россію, въ качествѣ придворнаго опернаго капельмейстера. Въ слѣдующемъ 1736 году его первая итальянская опера «La forza dell'amore e dell'odio», съ русскими словами Тредіаковскаго, озаглавленная «Сила любви и ненависти», драма на музыкѣ—была представлена на новомъ театрѣ, по «Указу Ея Императорскаго Величества Анны Іоанновны, Самодержицы Всероссійской, 1736 г.». Весьма естественно, русскія оперныя представленія, тогда, составляли еще исключеніе; большинство придворныхъ оперныхъ спектаклей исполнялись на итальянскомъ языкѣ. Въ 1751 году Арайя уже написалъ оперу на русское либретто Волкова «Титово милосердіе», поставленная въ этомъ же году. Въ 1755 году начались придворныя, въ Зимнемъ Дворцѣ, оперныя представленія, съ исключительно русскими пѣвцами. Первой, въ такомъ исполненіи, была опера Арайя «Цефалъ и Прокрисъ» по либретто Сумарокова. Въ 1759 году Арайя возвратился въ Италію. И въ этомъ же году была поставлена первая русская одноактная опера, сочиненная знаменитымъ актеромъ и основателемъ русскаго драматическаго театра Ѳедоромъ Григорьевичемъ Волковымъ (род. въ 1729 году въ Костромѣ, умеръ въ 1763 г.) на либретто Дмитревскаго. Этотъ зародышъ національнаго направленія въ оперномъ искусствѣ

*) Въ этой главѣ я пользовался нѣкоторыми историческими данными изъ «Исторіи Русской оперы» Вс. Чешихина (Спб. 1902 г.).

пользовался серьезнымъ поощреніемъ Императрицы Екатерины II. Она даже, иногда, сама сочиняла либретто для оперныхъ композиторовъ. Во время ея царствованія, нѣкоторое время состоялъ при ея дворѣ «плодовитый» оперный композиторъ, французъ Жанъ Бюланъ (Bulant) *), который сочинилъ нѣсколько оперъ на русскіе тексты.

Съ 1784 года придворнымъ капельмейстеромъ при дворѣ Императрицы состоялъ извѣстный итальянскій оперный композиторъ Джузеппе Сарти (род. въ 1729 г., въ Фаэнцѣ; умеръ въ Берлинѣ, въ 1802 г.)—учитель Керубини.

Извѣстнѣйшимъ и весьма плодовитымъ русскимъ опернымъ композиторомъ является Евстигней Ипатовичъ Ѳоминъ (род. 1741 въ Спб., ум. 1800). Ѳоминъ учился музыкѣ въ Италіи. Въ 1797 году поступилъ въ Императорскую оперу. Большинство его оперъ написаны въ итальянскомъ оперномъ стилѣ. Популярнѣйшимъ его произведеніемъ, въ чисто русскомъ народномъ духѣ, оказалась его комическая опера «Мельникъ, колдунъ, обманщикъ и сватъ», на текстъ Аблесимова, поставленная въ Москвѣ въ 1779 году. Это сценическое сочиненіе, въ родѣ нѣмецкаго «Singspiel» того времени или стариннаго французскаго водевиля, съ куплетами весьма мелодичными, съ своей легкой музыкой, имѣло невѣроятный успѣхъ и продержалась въ репертуарѣ цѣлое столѣтіе (послѣднее время, по преимуществу, въ драматическомъ **). Эта легкая, общедоступная, русская опера породила, конечно, много подражаній, въ національномъ стилѣ этого рода. Изъ современниковъ Ѳомина, слѣдуетъ назвать Мих. Матинскаго (род. въ селѣ Павловскомъ, въ Московской губ., умеръ около 1825 г.). Онъ былъ либреттистъ и оперный композиторъ; музыкѣ учился въ Италіи, жилъ въ С.-Петербургѣ. Опера его «С.-Петербургскій гостиный дворъ» на собственный текстъ, поставленная въ 1791 году, имѣла большой и продолжительный успѣхъ. Другія позднѣйшія его оперы «Тунисскій паша» и «Перерожденіе» не пользовались столь значительнымъ успѣхомъ, какъ первая.

---

*) Въ сотрудничествѣ съ Сарти онъ написалъ музыку къ пьесѣ Императрицы «Начальное управленіе Олега».

**) Въ С.-Петербургѣ, въ Александринскомъ театрѣ, знаменитый оперный пѣвецъ О. А. Петровъ (басъ, современникъ Глинки и Даргомыжскаго), имѣлъ огромный успѣхъ въ главной роли.

Всѣ эти оперы легкаго, игриваго содержанія, имѣли небольшія аріи, преимущественно въ куплетной формѣ. Вмѣсто речитативовъ имѣлись разговоры; никакихъ ансамблей еще не было въ операхъ того времени.

Въ царствованіе Императрицы Екатерины II, при дворѣ, оперныя представленія, блестяще обставленныя, пользовались большою популярностью. Кромѣ придворнаго «Большого театра» (въ Коломнѣ) *), появились частные оперные театры. Преимущественно пѣли иностранцы, но стали уже появляться и русскіе выдающіеся пѣвцы и пѣвицы (Уранова-Сандунова). Къ этому времени относится учрежденіе въ Россіи, первой театральной школы, подъ начальствомъ Ив. Аѳ. Дмитревскаго (1734—1821), который былъ пѣвецъ, актеръ и писатель.

Изъ числа побывавшихъ при Императорскомъ Дворѣ капельмейстеровъ-композиторовъ, сочинявшихъ свои оперы на русскіе тексты, слѣдуетъ отмѣтить Виченте Мартинъ (Vicente Martin y Salar, 1754—1806), испанецъ по происхожденію, прославившійся въ Италіи какъ оперный композиторъ; съ 1790 года жилъ въ С.-Петербургѣ, сначала въ качествѣ придворнаго композитора, капельмейстера и учителя пѣнія Театральнаго училища, а затѣмъ въ качествѣ начальника итальянской труппы (въ то время существовали двѣ оперныя труппы, въ Императорскихъ театрахъ, итальянская и русская). Онъ сочинилъ множество оперъ, преимущественно на итальянскіе тексты; имъ же написана музыка для пьесы Екатерины II «Горе богатырь Косометовичъ», въ 1789 году, для Дворцоваго Эрмитажнаго театра; въ 1798 году, въ томъ же театрѣ, исполнялась его опера «Деревенскій праздникъ». Оперы этого талантливаго композитора пользовались большою популярностью также и заграницей, на ряду съ произведеніями Чимароза и даже юнаго Моцарта. Императоръ Павелъ наградилъ его чиномъ Статскаго Совѣтника.

Въ концѣ XVIII вѣка наилучшіе итальянскіе композиторы сочиняли свои оперы преимущественно для нашей придворной итальянской оперной труппы (на итальянскіе тексты). Даже всемірно-извѣстные Паэзіелло и Чимароза.

*) Очевидно, это тотъ знаменитый, по своей чудной акустикѣ, «Большой театръ» (построенный въ 1784 году), который въ царствованіе Императора Александра III былъ уничтоженъ; вмѣсто него было воздвигнуто зданіе С.-Петербургской Консерваторіи.

Въ царствованіе Императора Павла и Императрицы Маріи Ѳедоровны, при дворѣ, интересъ къ музыкѣ и къ опернымъ представленіямъ замѣтно ослабѣлъ. Но театральныя зрѣлища и оперныя представленія уже вошли въ моду, становились потребностью всего образованнаго общества, публики. Въ Петербургѣ было два придворныхъ театра, кромѣ частныхъ; въ Москвѣ былъ одинъ театръ «Петровскій», съ 1780 года. Въ провинціи появились оперныя труппы изъ «крѣпостныхъ людей» разныхъ вельможъ *).

Въ началѣ XIX вѣка появляется очень популярный и талантливый дилетантъ-композиторъ Алексѣй Николаевичъ Титовъ (1769 — 1827). Многочисленныя его русскія оперы пользовались большимъ, но кратковременнымъ успѣхомъ, будучи только подражательными. Изъ его пятнадцати оперъ, называемъ главнѣйшія: «Ямъ» (въ одномъ дѣйствіи), «Татьяна прекрасная», «Дѣвишникъ или Филаткина свадьба». Въ теченіи почти 30 лѣтъ (1796—1824) постоянно ставились его оперы.

Величайшее значеніе въ развитіи русской оперы имѣетъ итальянецъ-композиторъ и капельмейстеръ Катеринъ Альбертовичъ Кавосъ (1776—1840). Въ Россію онъ переселился въ 1797 году, прибывъ во главѣ приглашенной дирекціей, итальянской оперной труппы. Съ 1806 года онъ посвятилъ себя исключительно русской оперной труппѣ. Въ этомъ же году поставлена была его историческая опера «Илья богатырь», на текстъ баснописца Крылова. Въ этой оперѣ уже проявляются рѣшительныя попытки внести русскій народный элементъ, а потому она всегда исполнялась при офиціальныхъ торжественныхъ случаяхъ. Оперы его не отличались оригинальностью; въ нихъ ярко отражались современные ему итальянскіе оперные композиторы. Наиболѣе значительный успѣхъ имѣла его двухактная опера «Иванъ Сусанинъ», на текстъ князя Шаховского, поставленная въ 1815 году. Большой и продолжительный успѣхъ этой оперы объясняется тѣмъ, что музыка ея приближается уже къ русскому національному стилю; кромѣ того, понравился сюжетъ оперы, ко-

*) Въ 1804 году «по волѣ Императора Александра I» было пріобрѣтено Дирекціей Императорскихъ театровъ, за 50.000 руб. у вдовы Шереметьевой 36 музыкантовъ, съ инструментами и библіотекой. Въ 1806 году дирекція вновь пріобрѣла труппу актеровъ и музыкантовъ отъ помѣщика Столыпина.

торая появилась на сценѣ, въ моментъ наибольшаго подъема патріотизма въ русскомъ обществѣ. Не смотря на чрезвычайный успѣхъ этой оперы, благородный иностранецъ Кавосъ, оказался самымъ энергичнымъ защитникомъ Глинки, при постановкѣ на придворной сценѣ, его геніальной оперы «Жизнь за Царя», на тотъ же сюжетъ *); онъ призналъ ее выдающимся опернымъ произведеніемъ. Одновременно съ господствомъ въ репертуарѣ русско-оперныхъ представленій, въ Петербургѣ, оперъ Кавоса и многихъ переводныхъ оперъ иностранныхъ композиторовъ, въ Москвѣ появились уже оперы въ чисто народномъ духѣ, сочиненія Алексѣя Николаевича Верстовскаго (1799—1862). Начавъ съ сочиненія музыки для многочисленныхъ водевилей, Верстовскій сталъ впослѣдствіи писать оперетки и легкія оперы, неуклонно стремясь въ нихъ, къ народному стилю. Въ 1828 году, въ Москвѣ, поставлена была его опера «Панъ Твардовскій», въ 1835 году «Аскольдова могила», по либретто Загоскина, и наконецъ «Громобой» въ 1858 году. Изъ всѣхъ сочиненій Верстовскаго, серьезное значеніе имѣютъ только оперы; изъ нихъ наиболѣе удавшейся слѣдуетъ признать «Аскольдова могила», чѣмъ и объясняется ея выдающійся успѣхъ. Ея чисто народный характеръ, мелодичность, естественная простота и общедоступность цѣнятся публикой до сихъ поръ.

Оперой Верстовскаго «Аскольдова могила» заканчивается первая, подготовительная эпоха опернаго творчества въ Россіи **); съ этого момента начинается безусловное, вполнѣ опредѣленное стремленіе къ созданію собственнаго, національно-русскаго опернаго стиля. Для достиженія этого потребовалось цѣлое столѣтіе. Сначала иностранцы стали писать, для насъ «свою музыку» на русскіе тексты, но не изъ русской жизни;

---

*) Лучшимъ доказательствомъ полнѣйшаго, почти всеобщаго, недовѣрія къ первой оперѣ Глинки, можетъ послужить тотъ фактъ, что Дирекція Императорскихъ театровъ обязала композитора подпиской не требовать за публичное исполненіе оперы «Жизнь за Царя» никакого авторскаго вознагражденія.

**) Изъ многихъ оперныхъ сочинителей подготовительной эпохи назовемъ только еще Іосифа Антоновича Козловскаго (1757—1831), написавшаго музыку къ произведеніямъ Озерова «Фингалъ» и «Эдипъ въ Аѳинахъ» (1768). Хотя послѣднее произведеніе имъ называется оперой, но это едва-ли допустимо. Онъ пріобрѣлъ наибольшую извѣстность своими полонезами для хорового исполненія. Наиболѣе популярный изъ нихъ «Громъ побѣды раздавайся», сохранившійся до нашего времени.

затѣмъ начинаютъ появляться русскіе сочинители оперъ — тексты ихъ уже затрогиваютъ національные сюжеты и музыка ихъ стремится къ бо́льшей самостоятельности, освобождаясь постепенно отъ вліянія иностранныхъ композиторовъ.

Итальянецъ Кавосъ и москвичъ Верстовскій достигли наилучшаго въ этомъ направленіи и являются естественными и настоящими предшественниками Глинки.

Музыка произведеній подготовительной эпохи русской оперы, не можетъ никого удовлетворить въ настоящее время, въ виду ея всесторонняго несовершенства (даже по отношенію оперныхъ сочиненій современныхъ ей иностранцевъ), но мы должны высоко цѣнить въ ней рѣшительное проявленіе истинно-національнаго духа, на почвѣ котораго такъ великолѣпно выросло роскошное, современное, русско-оперное творчество.

Вторая, главнѣйшая эпоха въ исторіи развитія русской оперы, начинается появленіемъ высоко-художественной, истинно-національной оперы «Жизнь за Царя», Михаила Ивановича **Глинка** (род. въ 1804 г. въ Смоленскѣ, умеръ въ 1857 г. въ Берлинѣ). Чтобы выяснить возможность появленія столь совершеннаго произведенія, самостоятельнаго и народнаго, необходимо указать на разностороннее развитіе таланта Глинки съ самаго дѣтства. «Музыка душа моя», всегда говорилъ Глинка. Онъ полюбилъ музыку съ ранняго дѣтства; играя самъ на фортепіано еще до поступленія въ учебное заведеніе, онъ одновременно имѣлъ возможность ознакомиться близко съ инструментальной музыкой, такъ какъ имѣлъ въ своемъ распоряженіи домашній оркестръ своего дяди, знатока и любителя хорошей музыки. Его любовь къ серьезной музыкѣ, выросла, несомнѣнно, на лучшихъ сочиненіяхъ классической эпохи запада и заставила его сочинять всякія инструментальныя произведенія: квартетъ, симфонію, секстетъ, двѣ увертюры и проч. Все это онъ могъ исполнять своими музыкантами. Конечно, сочиненія эти имѣли только значеніе подготовительныхъ трудовъ, развивая въ немъ познанія техники оркестровыхъ инструментовъ и потому не сохранились. По окончаніи своего образованія, въ 1822 году, Глинка сталъ брать уроки музыки у извѣстнаго піаниста Фильда и другихъ. Одно время Глинка

изучалъ также игру на скрипкѣ. Затѣмъ, въ 1825 году онъ началъ писать романсы и, замѣтивъ свои слабыя познанія по «генералбасу», онъ сталъ брать уроки (съ 1828 г.) у разныхъ учителей-иностранцевъ, въ то время единственныхъ, у насъ, знатоковъ теоріи музыки.

Неудовлетворившись пріобрѣтенными познаніями, а также и по причинѣ слабаго здоровья, Глинка, въ 1830 г. (вмѣстѣ съ пѣвцомъ Н. К. Ивановымъ), отправился заграницу, гдѣ прожилъ до 1834 года. Сначала, недолго, онъ жилъ въ Германіи, а затѣмъ въ Италіи, поселившись въ Миланѣ. Во время трехлѣтней своей жизни въ Италіи онъ основательно изучилъ итальянское пѣніе и полюбилъ итальянскую оперу того времени. Въ 1833 году Глинка переселился въ Берлинъ (гдѣ тогда жила сестра его) и сталъ вновь заниматься изученіемъ теоріи композиціи съ извѣстнымъ профессоромъ Зигфридъ Денъ.

Еще до поѣздки заграницу Глинка былъ любимцемъ высшаго столичнаго общества и сошелся съ выдающимися поэтами, художниками и музыкантами-дилетантами того времени: Пушкинымъ, Жуковскимъ, Грибоѣдовымъ, братьями гр. Матвѣемъ и Михаиломъ Юрьевичами Віельгорскими, Ѳ. М. Толстымъ, Дельвигомъ и др. Вернувшись въ Россію въ 1834 г., Глинка задумалъ сочиненіе русской оперы. Мысль объ этомъ зародилась у него еще будучи въ Берлинѣ и была одобрена самимъ профессоромъ Денъ. Поэтъ Жуковскій предложилъ ему сюжетъ оперы Кавоса «Иванъ Сусанинъ». Молодой баронъ Розенъ согласился написать либретто по плану самого Глинки. Въ 1836 году (27-го ноября) въ Большомъ Императорскомъ театрѣ, въ С.-Петербургѣ, состоялось первое представленіе оперы «Жизнь за Царя» съ небывалымъ успѣхомъ, во всѣхъ слояхъ столичной публики, кромѣ немногихъ крайнихъ поклонниковъ итальянской музыки, которые назвали эту истинно-народную музыку «musique de cocher». Этотъ большой успѣхъ его первой оперы имѣлъ послѣдствіемъ назначеніе Глинки директоромъ Придворной Капеллы (1837 г.); пробывъ въ этой должности всего только около двухъ лѣтъ, онъ оставилъ ее въ 1839 г. Послѣ этого Глинка сблизился съ другимъ «кружкомъ» друзей, въ которомъ главнѣйшими членами состояли: литераторы братья Кукольники, художникъ Брюлловъ, пѣвецъ Лодій, каррикатуристъ Степановъ и др. Уже немедленно послѣ успѣха первой оперы, Глинка задумалъ написать новую оперу

на сюжетъ Пушкина «Русланъ и Людмила» и самъ Пушкинъ обѣщалъ сдѣлать оперное либретто изъ своей поэмы, чему, однако, помѣшала преждевременная смерть поэта въ 1837 г. Не смотря на то, что уже въ 1838 году многіе отрывки новой оперы были написаны, только въ этомъ году былъ окончательно установленъ планъ для оперы, а либретто, на-скоро, составлено было К. Бахтуринымъ. Первое представленіе этой оперы, въ Петербургѣ (на сценѣ Императорскаго Большого театра), состоялось 27-го ноября 1842 года. Успѣхъ оперы былъ средній; однако, въ первый же сезонъ ее давали 32 раза. Не полный успѣхъ оперы «Русланъ и Людмила» дурно отразился на болѣзненномъ авторѣ ея; началось опять—періодически возвращавшееся—увлеченіе его итальянской оперой, причинявшее замѣтный упадокъ духа. Глинка рѣшился вновь уѣхать заграницу, куда и отправился въ 1844 году. Одинъ годъ онъ прожилъ въ Парижѣ; два года въ Испаніи; лѣтомъ 1847 года вернулся въ Россію, къ себѣ въ деревню; съ весны 1848 года онъ жилъ въ Варшавѣ. Съ 1851 года, одинъ годъ, Глинка прожилъ въ Петербургѣ; затѣмъ вновь провелъ два года въ Парижѣ, а въ 1854 г. опять поселился въ Петербургѣ, вмѣстѣ съ сестрой своей (Л. Ив. Шестаковой). Въ 1856 году онъ въ послѣдній разъ уѣзжаетъ заграницу, въ Берлинъ, желая опять занятся съ профессоромъ Денъ, съ цѣлью «серьезно изучить греческіе лады». Тамъ же онъ умеръ 3-го февраля 1857 года.

Прослѣдивъ краткую біографію Глинки мы видимъ, какъ многосторонне и постепенно—но постоянно—развивался его творческій геній, на почвѣ горячей любви музыки. Всестороннимъ развитіемъ его громаднаго дарованія объясняется достигнутое имъ совершенство творчества. Съ самаго дѣтства русская пѣсня внѣдрилась въ душѣ его и никакія житейскія условія не могли ослабить этотъ націонализмъ; можно сказать положительно, что уже въ первое продолжительное пребываніе заграницей въ душѣ его созрѣло отважное рѣшеніе сочинить истинно русскую, народную оперу! Окрыленный опытомъ и значительными познаніями, Глинка въ двухгодичный срокъ написалъ громадную партитуру оперы «Жизнь за Царя», той геніальной оперы, которая послужила основаніемъ всей русской оперной музыки!

Особенно ярко выступило геніальное творчество Глинки

во второй его оперѣ «Русланъ и Людмила»; тутъ и мастерство его письма развилось до небывалой, въ русскихъ операхъ, красоты и совершенства. «Заимствовавъ отъ французовъ разнообразіе и гибкость ритма, отъ итальянцевъ—ясность и рельефность мелодіи, отъ нѣмцевъ—богатство гармоніи и контрапункта, Глинка съумѣлъ въ лучшихъ своихъ сочиненіяхъ и въ особенности въ оперѣ «Русланъ и Людмила» перетворить все это и возсоздать, соотвѣтственно духу народной пѣсни, коренныя особенности которой были постигнуты Глинкой съ такой проникновенностью, какъ никѣмъ другимъ до него. Инструментовка Глинки, для своего времени, также совершенна и въ операхъ и въ инструментальныхъ его сочиненіяхъ» *). Въ послѣднее свое пребываніе въ Петербургѣ Глинка часто видѣлся съ истинными поклонниками его музыки: Даргомыжскимъ, Сѣровымъ, Балакиревымъ и братьями Стасовыми.

Ближайшимъ послѣдователемъ Глинки явился Александръ Сергѣевичъ **Даргомыжскій** (1813—1869). Съ самаго дѣтскаго возраста его обучали музыкѣ: съ шести лѣтъ игрѣ на фортепьяно, съ девяти лѣтъ—игрѣ на скрипкѣ. Затѣмъ онъ учился пѣнію. Послѣ знакомства съ Глинкой. въ 1833 году, сталъ изучать теорію сочиненія, по его «берлинскимъ» запискамъ. Въ 1843 году оставилъ государственную службу и поѣхалъ заграницу, во Францію и Бельгію. Тамъ онъ познакомился съ Оберомъ, Галеви, Мейерберомъ и Фетисомъ. По возвращеніи своемъ изъ путешествія, онъ добился постановки, сочиненной имъ еще въ 1839 году, оперы «Эсмеральда». Написанная на французскій текстъ (впослѣдствіи переведенная на русскій языкъ), поставленная въ 1847 году въ Москвѣ, а въ 1852 г. и въ Петербургѣ, опера эта никакого успѣха не имѣла. Неудача эта совершенно охладила въ Даргомыжскомъ намѣреніе написать оперу «Русалка» (на сюжетъ А. Пушкина) появившееся у него еще въ 1843 году, т. е. раньше постановки «Эсмеральды». Только черезъ десять лѣтъ, въ 1853 году, онъ рѣшился вновь приступить къ сочиненію «Русалки» и окончилъ партитуру въ 1855 году. Постановка состоялась уже въ 1856 году, въ С.-Петербургѣ, на сценѣ Маріинскаго театра. Небрежно поставленная, эта опера Даргомыжскаго также не

---

*) См. Г. Риманъ. «Музыкальный Словарь», русское изданіе, стр. 364. (Москва, 1904).

имѣла надлежащаго успѣха и потому была снята съ репертуара уже въ 1862 году. Въ 1864 году Даргомыжскій вторично поѣхалъ заграницу—въ Лейпцигъ, Брюссель и Парижъ. Вскорѣ, по возвращеніи своемъ изъ заграничнаго путешествія, въ концѣ 1865 года, при возобновленіи «Русалки», онъ былъ свидѣтелемъ ея громаднаго успѣха. Послѣ безуспѣшной постановки въ 1867 году, въ Москвѣ, его оперы-балета «Торжество Вакха», онъ приступилъ къ сочиненію своей послѣдней и геніальнѣйшей оперы «Каменный гость», съ сохраненіемъ, какъ либретто, всей пьесы А. Пушкина.

Значеніе Даргомыжскаго въ исторіи музыки сосредоточивается на двухъ главныхъ операхъ его «Русалка» и «Каменный гость». Въ нихъ выразительность речитатива доведена до высшаго совершенства; драматизмъ также получилъ бо̀льшее развитіе, нежели у Глинки. У Даргомыжскаго слѣдуетъ отмѣтить ту особенность, что у него вся сила творчества проявляется въ вокальной части оперы, въ пѣніи, а не въ оркестрѣ, что главнѣйшимъ образомъ отличаетъ его систему отъ вагнеровской. Не смотря на то, что ему знакомы были произведенія германскаго опернаго генія, онъ сохранилъ полную самостоятельность, стремясь къ одинаковому съ нимъ идеалу опернаго творчества—къ драматической правдѣ—совершенно иными способами. Особенно ярко выступаетъ геніальное речитативное творчество Даргомыжскаго въ послѣдней его оперѣ «Каменный гость», съ сохраненіемъ, безъ всякаго измѣненія, всего текста Пушкина. Это выдающееся оперное произведеніе, единственное въ своемъ родѣ, оказало несомнѣнное вліяніе на оперныя произведенія современныхъ русскихъ композиторовъ *).

Современникомъ Даргомыжскаго является Александръ Николаевичъ **Сѣровъ** (1820—1871). Будучи мало подготовленнымъ технически, пріобрѣтая всѣ познанія свои «самоучкой» Сѣровъ поздно началъ сочинять музыку. Обладая хорошими теоретическими познаніями, онъ былъ выдающимся музыкальнымъ критикомъ своего времени. Тогда какъ Даргомыжскій совершенно самостоятельно создаетъ свой оперный идеалъ, Сѣровъ, будучи яростнымъ, горячимъ поклонникомъ Мейер-

*) Особенно замѣтно выразилось это вліяніе у Н. А. Римскаго-Корсакова, въ его одноактныхъ операхъ «Вѣра Шелога» и «Моцартъ и Сальери».

бера и Р. Вагнера, въ операхъ своихъ проявляетъ явное вліяніе этихъ двухъ главнѣйшихъ, современныхъ ему, западныхъ оперныхъ композиторовъ. Въ лучшей его оперѣ «Юдиѳь» (1863) оказывается, поэтому, совершенное отсутствіе какого-либо вліянія, тогда уже проявившагося, русскаго опернаго стиля. Не смотря на техническія недостатки, эта талантливая опера имѣла заслуженный, значительный успѣхъ Слабѣе, въ чисто музыкальномъ отношеніи, ибо болѣе подражательной, оказалась вторая опера его «Рогнѣда», поставленная въ 1865 г. Богатая всякими сценически эффектами, напоминающая, мѣстами (въ хорахъ), оперу «Тангейзеръ» Р. Вагнера; являясь противоположностью, по отношенію къ стремленіямъ послѣдователей Даргомыжскаго съ ихъ идеалами національной оперы, опера «Рогнѣда» вполнѣ удовлетворила большинство публики; она имѣла выдающійся успѣхъ, который сохранила по сіе время, благодаря своей хорошей музыкѣ, прекрасному сюжету и общедоступности.

Большой успѣхъ «Рогнѣды» побудилъ Сѣрова приступить къ сочиненію новой оперы. Онъ остановился, при выборѣ сюжета, на драмѣ А. Н. Островскаго «Не такъ живи какъ хочется, живи какъ Богъ велитъ». Въ этой оперѣ, названной имъ «Вражья сила», Сѣровъ стремился къ бо́льшей самостоятельности и возможной яркости народнаго элемента; народная сцена «масляницы» служитъ тому доказательствомъ. Преждевременная смерть помѣшала окончить самому композитору свою послѣднюю оперу; окончаніе ея оркестровано Н. Ѳ. Соловьевымъ.

Всѣ три оперы Сѣрова, представляя собой обогащеніе, столь бѣднаго, въ то время, репертуара русскихъ оперъ, стоятъ особнякомъ, не создавъ «ни школы, ни традиціи», что объясняется недостаточной силой творчества и отсутствіемъ опредѣленности его стремленій.

Значительное вліяніе оперъ Даргомыжскаго — можетъ быть даже болѣе нежели оперъ Глинки — на большинство оперъ новѣйшаго времени объясняется общимъ стремленіемъ опернаго творчества къ речитативному (аріозному) стилю, болѣе способнаго къ выразительности современнаго драматическаго реализма.

Въ этомъ именно отношеніи имѣютъ величайшее значеніе оперныя произведенія Модеста Петровича **Мусоргскаго** (1835—1881). Его двѣ историческія оперы, истинно русскія, народныя, «Борисъ Годуновъ» и «Хованщина», представляютъ со-

бою яркіе образцы народной музыкальной драмы, захватывающей силы. Въ нихъ выразительность драматическаго речитатива доведена до полнаго совершенства *). Опера «Борисъ Годуновъ» была поставлена, въ 1874 г., съ большимъ успѣхомъ въ Маріинскомъ театрѣ.

Обладая большимъ комическимъ дарованіемъ — что доказываютъ комическіе эпизоды въ его операхъ—Мусоргскій намѣревался сочинить комическую оперу на сюжетъ Гоголя «Сорочинская ярмарка». Это намѣреніе его не осуществилось: остались только наброски, изъ коихъ удалось спасти пять отрывковъ, нынѣ приведенныхъ въ порядокъ и оркестрованныхъ А. К. Лядовымъ.

Широко задуманную народную музыкальную драму «Хованщина» (съ хорами на темы раскольниковъ) Мусоргскому не суждено было докончить; она осталась недописанной, отчасти только въ набросках. Опера «Хованщина», послѣ смерти композитора, была докончена, проредактирована и инструментована Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ. Дирекція Императорскихъ театровъ не допустила на свои сцены эту выдающуюся оперу. Вслѣдствіе этого она была исполнена, въ 1885 году, въ С.-Петербургѣ частными силами (Музыкально-драматическимъ кружкомъ любителей), а въ Москвѣ, въ 1897 г., частной русской оперной труппой—въ театрѣ Солодовникова. Значеніе этихъ двухъ музыкально-драматическихъ произведеній, въ исторіи русской оперы, громадное; въ нихъ истинно-народный элементъ, созданный Глинкой, получилъ дальнѣйшее современное развитіе.

Современникомъ Мусоргскаго, сподвижникомъ, другомъ и единомышленникомъ по стремленію къ одинаковому идеалу опернаго творчества, является выдающе-талантливый Цезарь Антоновичъ **Кюи** (род. въ 1835 г.). Въ Вильно родившись, онъ провелъ тамъ свое дѣтство и юные годы до поступленія въ военно-инженерное училище. По музыкѣ онъ былъ ученикомъ извѣстнаго польскаго композитора Ст. Монюшко; только

*) Опера «Борисъ Годуновъ» написана была авторомъ въ стилѣ рѣзко-реалистическомъ и технически несовершенномъ видѣ, что угрожало исчезновеніемъ ея изъ репертуара. Въ предупрежденіе этого, Н. А. Римскій-Корсаковъ переинструментовалъ ее и, сгладивъ нѣкоторые шероховатости, содѣйствовалъ ея сохраненію въ репертуарѣ русско-оперныхъ сценъ. Эта переработка была сдѣлана въ 1896 г. Поэтому существуетъ въ печати два изданія этой оперы — прежнее (оригинальное) и новое (переработанное).

впослѣдствіи онъ присоединился къ кружку молодыхъ музыкантовъ, сгруппировавшихся около Даргомыжскаго, вліяніе котораго обнаружилось наиболѣе на его сочиненіяхъ. Первая опера его, на сюжетъ А. Пушкина «Кавказскій плѣнникъ», была написана въ 1857 г. (по либретто В. А. Крылова), въ молодые годы и только въ двухъ дѣйствіяхъ; впослѣдствіи, въ 1883 г. эта опера была имъ переработана съ прибавленіемъ промежуточнаго дѣйствія. Въ 1859 году была имъ написана, для одного домашняго спектакля, одноактная комическая опера «Сынъ мандарина», поставленная въ Москвѣ въ недавнее время. Въ передѣланномъ видѣ опера «Кавказскій плѣнникъ», въ 1883 г., была поставлена въ Петербургѣ, на сценѣ Большого театра; при слабомъ составѣ исполнителей эта мелодичная опера прошла мало замѣченной столичной публикой.

Первой оперой Кюи, поставленной въ Петербургѣ, на сценѣ Маріинскаго театра, въ 1869 г., была опера «Вильямъ Ратклифъ», по сюжету драмы Гейне (либретто А. Плещеева). Опера успѣха не имѣла, не смотря на ея выдающуюся талантливость. Затѣмъ въ 1876 году поставлена была, съ хорошимъ составомъ исполнителей, большая опера «Анжело» (на сюжетъ драмы В. Гюго, либретто В. П. Буренина). Опера эта имѣла нѣкоторый успѣхъ. Въ 1894 году, въ Парижѣ, въ театрѣ «Opera comique», состоялась постановка его оперы «Le flibustier» (Морской разбойникъ). Эта опера написана на французскій текстъ, въ стихахъ, пьесы Ришпена, почти безъ измѣненій, допустивъ только нѣсколько сокращеній. Затѣмъ въ 1899 году, въ Маріинскомъ театрѣ, поставлена была опера «Сарацинъ» (на сюжетъ драмы А. Дюма «Charles VI chez ses grands vasseaux)» въ скоромъ времени сошедшая съ репертуара. Одноактныя оперы его «Пиръ во время чумы» (на неизмѣненный текстъ А. Пушкина), поставленная въ Новомъ театрѣ, въ Москвѣ, въ 1900 году, и «Mamzelle Fifi» (на сюжетъ Мопассана), поставленная также въ Москвѣ, въ 1904 году,—имѣли значительный успѣхъ.

Оперное творчество Ц. А. Кюи, преслѣдующее упорно и полностью идеалы своего «друга-учителя» Даргомыжскаго, не достигаетъ такой силы выразительности, которая могла бы увлечь за собой большую публику. Это сказывается особенно въ его большихъ операхъ. Первые оперы его, болѣе доступныя публикѣ, пользуются всюду успѣхомъ. «Ратклифъ» и «Анжело»,

наиболѣе богатыя по силѣ вдохновенія и увлекательному творчеству, но мало доступныя большинству публики,—успѣха не имѣли. Одинаково безуспѣшной оказалась постановка оперъ «Le flibustier» и «Сарацина». Всѣ эти оперы представляютъ собой настойчивое продолженіе стремленій Даргомыжскаго и созданнаго имъ речитативно-аріознаго опер档наго стиля. Въ этомъ ихъ большое историческое значеніе.

Настоящимъ, убѣжденнымъ и даровитымъ послѣдователемъ оперныхъ идеаловъ Глинки и Даргомыжскаго, является Николай Андреевичъ **Римскій-Корсаковъ** (род. 1844). Какъ большинство великихъ музыкантовъ, онъ также съ ранняго дѣтства «обучался музыкѣ». Образованіе получилъ въ Морскомъ корпусѣ и потому служилъ во флотѣ до 1873 года. Еще до перваго своего заграничнаго плаванія (1862—1865) онъ познакомился съ кружкомъ молодыхъ русскихъ музыкантовъ: Кюи, Мусоргскій и др. Одновременно онъ пользовался совѣтами М. А. Балакирева и потому могъ сочинить свою первую симфонію, во время плаванія. Вернувшись обратно, въ С.-Петербургъ, онъ усиленно сталъ заниматься своимъ музыкальнымъ самообразованіемъ и сочиненіемъ. Успѣхъ его симфоніи, въ 1865 г., исполненный въ концертѣ «Безплатной школы» подъ управленіемъ Балакирева, и затѣмъ еще бо̀льшій успѣхъ его симфонической поэмы «Садко» (въ 1867 году)—заставили его приняться за сочиненіе оперы. Первая опера его «Псковитянка» (по драмѣ Л. Мея) была поставлена, на сценѣ Маріинскаго театра въ 1873 году *). Постановка «Псковитянки», увѣнчавшаяся полнымъ успѣхомъ вызвала величайшія волненія въ музыкальной средѣ. Истинно-русская, декламаціонная опера съ мощной и отважной—по своему народному реализму—сценой новгородскаго вѣча, съ яркой характеристикой грознаго царя Іоанна, вызывала негодованіе консервативныхъ музыкантовъ и страстные восторги молодежи. Тѣмъ не менѣе «Псковитянка» была исключена изъ репертуара и только

---

*) При постановкѣ этой оперы пришлось преодолѣть существовавшее еще въ то время, запрещеніе появленія на сценѣ царя Іоанна Грознаго, главнаго дѣйствующаго лица въ оперѣ «Псковитянка». Съ 1 января до начала великаго поста т. е. въ теченіи нѣсколькихъ недѣль, опера дана была 11 разъ, при полныхъ сборахъ. Затѣмъ она была снята съ репертуара и возобновлена въ 1903 году, для высоко-даровитаго московскаго пѣвца и актера Федора Шаляпина, съ выдающимся успѣхомъ.

черезъ тридцать лѣтъ, эпизодически, вновь появилась на сценѣ Маріинскаго театра! Большой успѣхъ «Псковитянки» побудилъ автора ея продолжать сочиненіе оперъ *). Слѣдующая опера его «Майская ночь» (по Гоголю), поставлена была въ 1880 году, съ значительнымъ успѣхомъ; съ выдающимся успѣхомъ поставлена была его «весенняя сказка» «Снѣгурочка» (по пьесѣ Островскаго) въ 1882 году. Затѣмъ слѣдуетъ опера-балетъ «Млада», въ 1893 году—роскошно поставленная на сценѣ Маріинскаго театра; въ 1895 году, на той-же сценѣ поставлена была его опера «Ночь передъ Рождествомъ», по Гоголю. Написанная имъ въ 1895 и 1896 годахъ, выдающаяся опера «Садко» не была принята для постановки дирекціей Императорскихъ театровъ. Поэтому она впервые поставлена была въ 1897 году, въ Москвѣ, Московской частной русской оперной труппой, съ громаднымъ успѣхомъ. Впослѣдствіи, въ 1901 году, эта опера удостоилась постановки на сценѣ Маріинскаго театра, въ С.-Петербургѣ. Вслѣдствіе все возростающаго успѣха, сочиненіе оперъ стало теперь излюбленнымъ родомъ его композиторской дѣятельности. Одна опера слѣдуетъ за другой. «Моцартъ и Сальери»—драматическія сцены по Пушкину, въ двухъ картинахъ, съ успѣхомъ поставленныя въ Москвѣ въ 1898 году (частная русская опера) — въ строго декламаціонномъ стилѣ; въ 1900 году—въ Московской частной оперѣ—съ большимъ успѣхомъ была поставлена его большая опера, по Пушкину, «Сказка о царѣ Салтанѣ, о сынѣ его славномъ и могучемъ богатырѣ князѣ Гвидонѣ Салтановичѣ и прекрасной царевнѣ Лебеди», (либретто Бѣльскаго). Кромѣ того въ Московской частной оперѣ, поставленъ былъ въ 1898 году, музыкально-драматическій прологъ къ оперѣ «Псковитянка», подъ особымъ заглавіемъ «Вѣра Шелога» (слова Л. Мея), написанный въ декламаціонно-аріозномъ стилѣ. Въ слѣдующемъ 1899 году, Московская частная оперная труппа, поставила съ выдающимся успѣхомъ оперу «Царская Невѣста» (по сюжету Л. Мея); тамъ-же въ началѣ 1902, была поставлена его одноактная (въ трехъ картинахъ) «осенняя сказочка» подъ заглавіемъ «Кащей безсмертный» съ значительнымъ успѣхомъ. — Въ концѣ этого-же года, на сценѣ Маріинскаго театра, роскошно поставлена была боль-

*) Въ Москвѣ опера «Псковитянка» пользуется успѣхомъ, въ Императорскомъ Большомъ театрѣ.

шая опера, въ четырехъ дѣйствіяхъ «Сервилія» — по сюжету Мея *). Въ Москвѣ, постановка этой оперы состоялось въ 1904 году, на сценѣ частной оперы. Осенью 1904 г., въ С.-Петербургѣ, въ частной оперѣ князя Церетели (въ театрѣ консерваторіи) состоялась успѣшная постановка оперы «Панъ-Воевода» на сюжетъ изъ древней польской жизни (по либретто Тюменева). Не смотря на столь усерднѣйшую композиторскую дѣятельность, въ послѣднее десятилѣтіе, у Римскаго-Корсакова имѣется почти оконченная еще новая большая русско-народная, фантастическая опера, на сюжетъ раскольничьей легенды (по либретто Бѣльскаго), въ 4 дѣйствіяхъ: «Сказаніе о невидимомъ городѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи».—Простой перечень оперъ, написанныхъ Римскимъ-Корсаковымъ, по сіе время, такъ обширенъ, что необходимо систематически прослѣдить это громадное творчество, составляющее эпоху въ исторіи развитія оперы, въ Россіи. Вполнѣ сознавая, что историческое значеніе композитора опредѣляется послѣ законченной дѣятельности его, тѣмъ не менѣе вполнѣ возможно высказаться уже теперь о его обширной композиторской дѣятельности, на этомъ поприщѣ, по весьма большому числу оперъ имъ не только написанныхъ, но и поставленныхъ на сценѣ, и слышанныхъ въ исполненіи.

Прежде всего мы видимъ что его оперы, написаны въ оперномъ стилѣ его предшественниковъ, независимо отъ разнообразія ихъ сюжетовъ. Избираетъ онъ для своихъ оперъ, сюжеты историческіе, бытовые или сказочно-фантастическіе. Бытовые эпизоды и сказочный міръ безподобно ему удаются. Мелодическое творчество отличается изяществомъ и красотой, въ большинствѣ случаевъ съ народнымъ оттѣнкомъ; гармоническое богатство и оригинальность иногда поразительныя; оркестровка блестящая, тонкая и изящная, всегда звучная— въ этомъ отношеніи его оперы превосходятъ всѣхъ его современниковъ. Лучшими операми его слѣдуетъ признать: «Псковитянку», «Снѣгурочку» и «Садко».—Въ двухъ послѣднихъ своихъ операхъ, Римскій-Корсаковъ отказался отъ столь ему присущаго народнаго элемента—въ «Сервиліи» сюжетъ потребовалъ Италію, а въ оперѣ «Панъ воевода» приходилось пи-

*) Оказывается что всѣ три драмы Л. Мея, послужили оперному творчеству Римскаго-Корсакова; поэтому, послѣдняя «Сервилія», посвящена композиторомъ, его памяти.

сать польскую музыку. Насколько даровитому композитору удалось осуществить свои разновидные художественные замыслы, скажется въ будущемъ, такъ какъ обѣ эти оперы только-что появились на сценѣ, о ихъ успѣхѣ пока судить преждевременно *). Несомнѣнно, выдающе-талантливыя оперы Римскаго-Корсакова обогатили русско-оперный репертуаръ наиболѣе изъ всѣхъ русскихъ композиторовъ.

Изъ послѣдователей Глинки и Даргомыжскаго выдается своей яркой талантливостью и могуществомъ дарованія Александръ Порфирьевичъ **Бородинъ** (1834—1887).

Будучи преимущественно инструментальнымъ композиторомъ, онъ намъ оставилъ—не смотря на преждевременную, внезапную смерть—превосходную русскую историческую оперу «Князь Игорь», правда не вполнѣ оконченную. Сюжетомъ для этой оперы послужило «Слово о полку Игоревѣ»; либретто написано было самимъ композиторомъ. Окончена опера «Князь Игорь» гг. Римскимъ-Корсаковымъ и Глазуновымъ. Постановка ея на сценѣ Маріинскаго театра состоялась въ 1890 году; успѣхъ былъ большой, она немедленно стала репертуарной всѣхъ русско-оперныхъ сценъ. Отличительныя качества этой выдающейся русской оперы суть: національная самобытность музыки, богатство мелодическое, своеобразность и свѣжесть гармоніи и ритма, прекрасная оркестровка, превосходная характеристика дѣйствующихъ лицъ. Эта опера, принадлежитъ къ числу наиболѣе выдающихся изъ всѣхъ народныхъ русскихъ оперъ, написанныхъ послѣ Глинки.

Менѣе яркимъ, по творческому дарованію, но вполнѣ достойнымъ, сознательнымъ, послѣдователямъ Глинки и Даргомыжскаго является — современникъ большинства нашихъ оперныхъ композиторовъ—Павелъ Ивановичъ **Бларамбергъ** (род. въ 1841 г.). Живя въ Москвѣ и будучи одновременно журналистомъ и, въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ профессоромъ теоріи композиціи въ училищѣ Филармоническаго Общества, его композиторская дѣятельность не могла быть очень обширной. На сценѣ Московскаго Большого театра были поставлены двѣ его оперы: «Марія Бургундская» (на сюжетъ В. Гюго) въ 1888 году, и въ 1895 г. наиболѣе извѣстная, «Тушинцы» (по

---

*) О сочиненіяхъ инструментальныхъ Римскаго-Корсакова будетъ сказано въ другомъ отдѣлѣ этого краткаго очерка.

пьесѣ Островскаго «Тушинскій воръ»), Эта, вторая, талантливая, народная опера имѣла успѣхъ, но тѣмъ не менѣе исчезла изъ репертуара. Лѣтомъ 1903 года она была поставлена въ Петербургѣ, съ среднимъ успѣхомъ. Кромѣ того, Бларамбергъ написалъ еще три русскія оперы —«Скоморохъ» въ 3-хъ дѣйствіяхъ (на сюжетъ А. Н. Островскаго «Комикъ XVII столѣтія»), «Дѣвица-русалка» (въ 2-хъ дѣйствіяхъ) и «Волна»—пока еще нигдѣ не поставленныя.

Современникомъ русскихъ оперныхъ композиторовъ, послѣ Даргомыжскаго, является Эдуардъ Францовичъ **Направникъ** (род. въ 1839 г., въ Чехіи, въ Бейштѣ). Въ 1861 г. переселился въ Россію; съ 1867 г. состоитъ опернымъ капельмейстеромъ Маріинскаго театра. Будучи глубокимъ поклонникомъ оперъ Глинки, онъ сочинилъ подъ этимъ вліяніемъ свою первую русскую оперу «Нижегородцы», имѣвшую значительный успѣхъ (1868); затѣмъ имъ поставлены были еще три оперы: «Гарольдъ», сюжетъ по драмѣ Вильденбруха, въ 4-хъ дѣйствіяхъ (1886 г.), написанная подъ явнымъ вліяніемъ Р. Вагнера (Ріенци); затѣмъ въ 1895 г. «Дубровскій», сюжетъ по Пушкину (подъ вліяніемъ Чайковскаго), пользующаяся значительнымъ успѣхомъ даже въ провинціи, и послѣдняя (по нынѣ) «Франческа», поставленная въ 1903 году (сюжетъ по трагедіи Филипса). Фактура у Направника всегда мастерская, инструментовка звучная и блестящая, но въ общедоступной своей мелодичности онъ не проявляетъ особенной оригинальности.

Наиболѣе выдающимся опернымъ композиторомъ второй эпохи является Петръ Ильичъ **Чайковскій** (1840—1893). Образованіе получилъ въ Училищѣ Правовѣденія. Въ 1859 г. поступилъ на государственную службу. Любя музыку съ дѣтства и будучи впослѣдствіи хорошимъ піанистомъ, но лишенный всякихъ теоретическихъ указаній (въ то время учителя музыки теоретически ничего не объясняли учащимся) влеченіе свое къ композиціи долженъ былъ удовлетворятъ свободными импровизаціями у фортепіано. Въ 1861 году, осенью, при открытіи классовъ теоріи музыки, только что основавшимся Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ, Чайковскій былъ однимъ изъ первыхъ слушателей профессора-преподавателя Н. И. За-

ремба *). Осенью 1862 года всѣ почти слушатели этихъ курсовъ поступили въ Консерваторію, открытую 8-го сентября директоромъ-основателемъ А. Гр. Рубинштейномъ. Занятія Чайковскаго по теоріи композиціи продолжались у Зарембы, а инструментовку преподавалъ самъ Рубинштейнъ. Въ декабрѣ 1865 года Чайковскій окончилъ Консерваторію (первый выпускъ) и немедленно, въ январѣ 1866 г., переселился въ Москву, приглашенный Н. Рубинштейномъ преподавателемъ теоріи композиціи въ открытую только-что Консерваторію. Въ Москвѣ большой композиторскій талантъ Чайковскаго былъ тотчасъ признанъ; въ средѣ музыкантовъ, его окружавшихъ, явилось сердечное и заботливое къ нему отношеніе. Будучи крайне симпатичнымъ человѣкомъ, изящнымъ и остроумнымъ, въ высшей степени благовоспитаннымъ, сердечнымъ и всегда очень любезнымъ—онъ сталъ любимцемъ всей Москвы. Такъ какъ всѣ его родственники жили въ Петербургѣ, онъ сюда часто пріѣзжалъ и потому могъ поддерживать также отношенія къ жившимъ въ Петербургѣ современникамъ-композиторамъ: Римскому-Корсакову, Балакиреву, Бородину, Мусоргскому, впослѣдствіи также къ Глазунову и Лядову. Отношенія его къ А. Гр. Рубинштейну никогда не были очень близкія, не смотря на самыя интимно-дружескія его отношенія съ Николаемъ Григорьевичемъ Рубинштейномъ. Первый выдающійся успѣхъ композитора, Чайковскій имѣлъ въ 1869 г. въ Москвѣ увертюрой-фантазіей «Ромео и Джульетта». Первая его опера «Ундина» не была поставлена (рукопись партитуры пролежала долго въ Петербургской нотной конторѣ дирекціи Императорскихъ театровъ, была затѣмъ возвращена композитору и имъ уничтожена). Вторая опера его «Воевода» (по драмѣ Островскаго) поставлена была въ Москвѣ въ концѣ 1869 г., но никакого успѣха не имѣла; третья опера «Опричникъ» (по драмѣ Лажечникова), поставленная въ С.-Петербургѣ, на сценѣ Маріинскаго театра (въ апрѣлѣ 1874 г.), имѣла большой успѣхъ и несомнѣнно вызвала усиленную энергію автора къ оперному творчеству. Непосредственно онъ пишетъ слѣдующую свою оперу на конкурсъ Императорскаго Русскаго Музы-

---

*) Въ числѣ слушателей находились: офицеръ Мосоловъ, піанисты: Г. Кроссъ и Ив. Рыбасовъ, студентъ Н. Н. Бороздинъ, скрипачъ В. В. Бессель, г-жа А. Спасская, чиновникъ П. Чайковскій и др.

кальнаго Общества «Кузнецъ-Вакула» (либретто Я. Полонскаго, по Гоголю—«Ночь передъ Рождествомъ»), значительно передѣланная впослѣдствіи и названная имъ «Черевички». Эта опера поставлена была въ 1876 году, съ меньшимъ успѣхомъ, нежели «Опричникъ». Затѣмъ, въ 1877 г., онъ пишетъ въ нѣсколько мѣсяцевъ свою геніальную оперу «Евгеній Онѣгинъ» («лирическія сцены» по Пушкину). Опера эта написана была спеціально для опернаго спектакля Московской Консерваторіи 17-го марта 1879 года. Только черезъ два года она была поставлена на сценѣ Большого театра въ Москвѣ и только черезъ пять лѣтъ (въ 1889 году) на сценѣ Маріинскаго театра въ С.-Петербургѣ. (Еще ранѣе въ 1883 году, въ Петербургѣ, любители музыкально-драматическаго кружка поставили ее съ огромнымъ успѣхомъ). Эта опера наиболѣе репертуарная изъ всѣхъ русскихъ оперъ, во всѣхъ оперныхъ труппахъ въ Россіи. Заграницей она также была поставлена въ Прагѣ (1888), въ Гамбургѣ (1892), въ Ниццѣ, въ Вѣнѣ, Миланѣ и Лондонѣ. Слѣдующая опера его «Орлеанская дѣва» (по Жуковскому) въ 1881 году, поставленная на сценѣ Маріинскаго театра, имѣла средній успѣхъ. Въ 1884 году, въ Петербургѣ, поставлена была опера «Мазепа» (либретто В. Буренина по «Полтавѣ» А. Пушкина). Затѣмъ онъ написалъ, по либретто Шпажинскаго, оперу «Чародѣйка», поставленную въ С.-Петербургѣ въ 1887 году (подъ управленіемъ автора), безъ успѣха. Въ 1890 году, въ нѣсколько мѣсяцевъ, Чайковскій пишетъ одну изъ лучшихъ своихъ оперъ «Пиковая дама» (сюжетъ по Пушкину, либретто М. Чайковскаго, брата композитора), въ томъ же году (7-го декабря) поставленная на сценѣ Маріинскаго театра. Эта опера имѣла очень большой успѣхъ въ Россіи и была также поставлена заграницей, въ Прагѣ, Вѣнѣ, Берлинѣ. Послѣдняя опера Чайковскаго «Іоланта» (лирическая, въ 2-хъ дѣйствіяхъ, по драмѣ датскаго поэта Герца, либретто составлено М. Чайковскимъ) имѣла значительный успѣхъ на всѣхъ оперныхъ сценахъ въ Россіи, отчасти и заграницей.

Хотя П. Чайковскій преимущественно инструментальный композиторъ, его оперы имѣютъ также первенствующее значеніе. Находясь сначала подъ вліяніемъ Глинки, Гуно и Мейербера («Опричникъ»), склоняясь затѣмъ въ сторону русскихъ своихъ современниковъ («Кузнецъ Вакула») его геній быстро вырабатываетъ полнѣйшую свою индивидуальность («Евгеній

Онѣгинъ») и даетъ намъ нѣсколько прекрасныхъ оперъ. Въ «Пиковой дамѣ» Чайковскій достигъ высшаго развитія своего опернаго творчества. Его яркая, могучая индивидуальность побѣждала всѣ окружавшія его теченія опернаго творчества; ни современные иностранцы, ни выдающіеся таланты французовъ, ни мощный геній Р. Вагнера (его онъ не любилъ), ни русскіе современные оперные композиторы—ничто не отразилось на его самостоятельномъ творчествѣ. Могучая мелодичность, доведенная до совершенства, композиторская техника и прекрасная инструментовка обезпечили его операмъ прочный успѣхъ.

Одновременно съ операми Чайковскаго въ репертуарѣ русскихъ оперныхъ сценъ занимали почетное мѣсто оперы его учителя Антона Григорьевича **Рубинштейна** (1829—1894). Будучи значительно старше ученика своего, Чайковскаго, положеніе его какъ выдающагося опернаго композитора упрочилось въ Россіи только съ 1875 г., т. е. съ постановки оперы «Демонъ» (либретто, по Лермонтову, составлено П. А. Висковатовымъ) на сценѣ Маріинскаго театра. Первые опыты молодого Рубинштейна въ сочиненіи русскихъ оперъ потерпѣли неудачу. «Дмитрій Донской» или «Куликова битва» (по либретто Соллогуба и Зотова), поставленная въ С.-Петербургѣ въ 1852 году и одноактная «Ѳомка Дурачекъ» (1853 г.)—успѣха не имѣли. Причиной тому была его неподготовленность къ сочиненію «русскихъ оперъ». Вслѣдствіе принципіальнаго отрицанія національности въ музыкѣ, народныя оперы Глинки не оказывали на него никакого духовнаго вліянія. Композиторская индивидуальность Рубинштейна сложилась во время жизни его на западѣ, что также не могло не отразиться на его творчествѣ. Только къ концу жизни сказалось у него нѣкоторое сближеніе съ русскимъ opернымъ стилемъ, наиболѣе проявившееся въ его оперѣ «Купецъ Калашниковъ». Это и заставило его испытывать свои силы опернаго композитора заграницей. Оперы его: «Дѣти степей», въ 4-хъ дѣйствіяхъ, на нѣмецкій текстъ Мозенталя, впервые поставлена была въ Вѣнѣ. (1861); «Фераморсъ», въ 3-хъ дѣйствіяхъ, на текстъ Роденберга, по «Лалла-Рукъ» Т. Муръ, поставлена была въ Дрезденѣ (1863); «Маккавеи», на либретто Мозенталя (по драмѣ О. Людвигъ)—въ Берлинѣ въ 1875 году. Всѣ эти три оперы впослѣдствіи (съ русскими переводами) стали достояніемъ русско-оперныхъ сценъ, а именно: «Дѣти степей» въ Москвѣ,

въ 1886 году; «Фераморсъ», въ С.-Петербургѣ, послѣ смерти композитора (въ 1898 году); «Маккавеи» — въ С.-Петербургѣ и Москвѣ, въ 1877 году. Изъ нихъ наибольшее художественное значеніе имѣетъ опера «Маккавеи» по глубокому вдохновенію, выдержанному стилю и превосходной драмѣ. Быстрая постановка ея, на двухъ Императорскихъ оперныхъ сценахъ въ Россіи, была послѣдствіемъ огромнаго успѣха «Демона» — этого «Фауста» для русской публики. Удачное либретто, популярное и захватывающее, съ геніальной — мѣстами — музыкой, создали этой оперѣ наибольшій изъ всѣхъ современныхъ оперъ успѣхъ; это наиболѣе репертуарная изъ всѣхъ современныхъ русскихъ оперъ. Въ этой оперѣ творчество Рубинштейна достигло наибольшей силы, въ особенности въ большомъ дуэтѣ послѣдняго дѣйствія. Весьма удаченъ, какъ и въ другихъ его операхъ («Фераморсъ»), восточный элементъ въ танцахъ. Опера была написана еще до концертной поѣздки въ Америку (1872—73 гг.) и была имъ представлена въ дирекцію Императорскихъ театровъ. Она четыре года выжидала своей постановки и была принята публикой, сначала, довольно равнодушно. Послѣ громаднаго успѣха «Демона» въ Россіи, эта опера исполнялась также заграницей — въ Германіи и затѣмъ итальянскими труппами въ Лондонѣ (1881), Америкѣ и Испаніи (1904) *). Въ 1877 г., Рубинштейнъ окончилъ сочиненіе большой оперы «Неронъ», на либретто Барбье, написанное по заказу парижской «Большой оперы», но никогда тамъ не исполнявшейся. Эта опера принадлежитъ къ его лучшимъ опернымъ произведеніямъ; написанная для Франціи, она была поставлена въ провинціальномъ городѣ Руанѣ безъ серьезнаго успѣха. Итальянскія оперныя труппы исполняли ее въ Лондонѣ, Петербургѣ и Москвѣ; наконецъ, въ послѣднее время эта опера стала репертуарной и въ Россіи (на частныхъ оперныхъ сценахъ). Русскую оперу «Купецъ Калашниковъ», въ 3-хъ дѣйствіяхъ (либретто Куликова, по Лермонтову) Рубинштейнъ написалъ немедленно послѣ «Нерона»: въ 1880 г. состоялась ея постановка въ С.-Петербургѣ, на сценѣ Маріинскаго театра; но послѣ второго представленія она была снята съ репертуара по неизвѣстнымъ, но не цензурнымъ, причинамъ. Новая попытка ея постановки въ 1889 году, также

*) Выдающійся пѣвецъ Маттіа Батистини, много содѣйствовалъ успѣху «Демона» заграницей.

не увѣнчалась успѣхомъ; на генеральной репетиціи состоялось уже запрещеніе ея исполненія на сценахъ Императорскихъ театровъ. Это отразилось, конечно, и на драматической цензурѣ, которая только въ 1901 году, съ большими купюрами, разрѣшила ея постановку (Москва, Частная русская опера, 1901). Даже въ искалѣченномъ видѣ эта опера сдѣлалась репертуарной на частныхъ оперныхъ сценахъ въ Россіи. Послѣдняя русская опера Рубинштейна «Горюша» (либретто Аверкіева, на сюжетъ драмы его «Хмѣлевая ночь») поставлена была для празднованія полувѣкового юбилея Рубинштейна въ 1889 г., въ Маріинскомъ театрѣ, но успѣха не имѣла; она оказалась слабѣе другихъ русскихъ оперъ его. Попытки Рубинштейна въ комическомъ стилѣ, неудавшіяся въ молодости, были имъ возобновлены въ позднѣйшее время съ бо̀льшимъ, но не выдающимся, успѣхомъ. Въ Гамбургѣ поставлены были двѣ одноактныя комическія оперы: «Среди разбойниковъ» (въ 1883 г.) и «Попугай» (1884). Послѣдняя съ нѣкоторымъ успѣхомъ. Обѣ эти маленькія оперы еще ожидаютъ своей постановки въ Россіи, будучи изданы съ русскимъ переводомъ (А. Горчаковой) *).

Не принадлежа къ опернымъ произведеніямъ въ національномъ стилѣ, оперныя сочиненія Рубинштейна, написанныя имъ на русскіе тексты, сохранятъ за собой извѣстное историческое значеніе, какъ сочиненія создававшіяся въ періодѣ еще не вполнѣ выяснившагося и установившагося національнаго русскаго опернаго стиля.

Въ этомъ же періодѣ появились еще другія русско-оперныя произведенія, которыя слѣдуетъ отмѣтить: «Кузнецъ-Вакула» **Соловьева,** Николая Ѳеопемптовича (род. 1846), написанная на конкурсное либретто Я. Полонскаго **) по Гоголю (то-же, на которое была написана опера Чайковскаго, полу-

---

*) Будучи принципіальнымъ противникомъ оперныхъ идеаловъ Р. Вагнера и доживъ до громаднаго, всеподавляющаго успѣха его оперъ, Рубинштейнъ искалъ другихъ оперныхъ идеаловъ и посвятилъ свои творческія силы созданной имъ «духовной оперѣ», осуществленіе коей въ Германіи казалось ему возможной, какъ усовершенствованное продолженіе «ораторіи». Онъ сочинилъ, кромѣ двухъ ораторій, три духовныя оперы: «Моисей» (1887), «Христосъ» (1888) и «Суламитъ» (1883).

**) Постановка этой оперы могла состояться только на частной оперной сценѣ, что осуществилось въ С.-Петербургскомъ музыкально-драматическомъ кружкѣ, въ 1880 г.,—съ хорошимъ успѣхомъ.

чившая премію въ 1875 году), и «Корделія» (либретто П. К. Бронникова, по драмѣ Сарду «Месть»), поставленная въ С.-Петербургѣ, на сценѣ Маріинскаго театра, въ 1885 году, съ успѣхомъ и затѣмъ вошедшая въ репертуаръ всѣхъ частныхъ оперныхъ сценъ.

Въ 1895 году, на сценѣ Маріинскаго театра, поставлена была опера «Орестея» Сергѣя Ивановича **Танѣева**, названная имъ «Трилогія», въ 8-ми картинахъ (по Эсхилу, либретто Векстерна). Опера успѣха не имѣла, не смотря на ея оригинальность и весьма серьезное, выдающееся музыкальное содержаніе; эту оперу ожидаетъ успѣхъ въ будущемъ.

Изъ новѣйшихъ оперныхъ произведеній, успѣхъ коихъ еще не опредѣлился, нужно упомянуть оперы: Антона Степановича **Аренскаго** (род. 1861) «Сонъ на Волгѣ», въ 4-хъ дѣйствіяхъ (Москва, 1892, Большой театръ). «Рафаэль», въ одномъ дѣйствіи (Москва, 1894, любительскій спектакль) и «Наль и Дамаянти» (Москва, 1903, Большой театръ); затѣмъ Блейхмана, Юлія Ивановича (род. 1868 г.). Опера его «Принцесса Грёза» поставлена была въ 1900 г., въ Новомъ театрѣ, въ Москвѣ, но успѣха не имѣла.

Гречаниновъ, Александръ Тихоновичъ (род. 1864). Опера его «Добрыня Никитичъ» поставлена на сценѣ Большого театра въ Москвѣ, въ 1904 году.

Ипполитовъ-Ивановъ, Михаилъ Михайловичъ (род. 1859). Оперы его «Руѳь» (на библейскій сюжетъ), впервые поставленная въ казенномъ театрѣ въ Тифлисѣ, въ 1887 г., и «Ася», на сюжетъ Тургенева, написанная подъ явнымъ вліяніемъ «Евгенія Онѣгина» Чайковскаго и поставленная въ Москвѣ, въ Русской частной оперѣ, въ 1900 г. — большого успѣха не имѣли.

Ивановъ, Михаилъ Михайловичъ (род. 1849). Написаны имъ три оперы: «Забава Путятишна», по либретто В. Буренина (Москва, Новый театръ, 1899); «Потемкинскій праздникъ», по либретто А. Суворина (написана въ 1888 году, но долго не была разрѣшена цензурой) и «Каширская старина», по драмѣ Аверкіева (1905, въ частной оперѣ князя Церетели, въ театрѣ Консерваторіи).

Корещенко, Арсеній Николаевичъ (род. 1870). Оперы его: «Пиръ Валтазара» (экзаменная задача Московской Консерваторіи 1891 г.), была поставлена на сценѣ Большого театра въ 1892 году; «Ангелъ смерти», въ 2-хъ дѣйствіяхъ, по Лер-

монтову; «Ледяной домъ», въ 4-хъ дѣйствіяхъ, по Лажечникову, поставлена въ Большомъ театрѣ въ Москвѣ, въ 1900 г.

Рахманиновъ, Сергѣй Васильевичъ (род. 1873 г.). Его одноактная опера «Алеко» (экзаменная работа Московской Консерваторіи), поставлена была въ Москвѣ, въ Большомъ театрѣ, въ 1892 году.

Симонъ, Антонъ Юльевичъ (род. 1851, во Франціи) переселился въ Москву въ 1871 г. На русскіе тексты оперы его суть слѣдующія: «Ролла» (Москва 1892); «Пѣснь торжествующей любви» по Тургеневу, либретто Н. Вильде (Москва, 1899), «Рыбаки» либретто Н. Вильде, по Виктору Гюго (Москва, 1900).

Танѣевъ, Александръ Сергѣевичъ (род. 1850). Одноактная опера его, «Месть Амура» пока еще поставлена была только въ придворномъ театрѣ Эрмитажа (въ 1904 г.).

Юферовъ, Сергѣй Владиміровичъ (род. 1865). Опера его «Іоланда», въ 1 дѣйствіи, либретто по драмѣ Герца, была поставлена въ Спб. Русской Частной оперѣ; другая опера его «Антоній и Клеопатра», пока еще нигдѣ не поставлена.

Въ репертуарѣ русскихъ оперныхъ сценъ имѣется опера «Галька» польскаго композитора Станислава Монюшко, (1819—1872), которая, будучи написана на польское либретто, не можетъ быть причислена къ русскимъ операмъ, но исполняется съ большимъ успѣхомъ, въ русскомъ переводѣ, всѣми русско-оперными труппами. Болѣе правъ на признаніе русской оперой имѣетъ «Кроатка» Оттона Ивановича Дютша (род. 1825 въ Копенгагенѣ, ум. въ 1863 г. въ Германіи). Переселившись въ Россію въ 1848 году и написавъ удачную музыку къ пьесѣ «Русская свадьба» Сухотина, въ 1852 году, онъ рѣшился приступить къ сочиненію русской оперы «Кроатка или соперницы», поставленной на сценѣ Маріинскаго театра въ 1860 году. Опера эта, написанная подъ вліяніемъ Мендельсона и отчасти Мейербера, въ сжатыхъ формахъ, не внесла ничего новаго въ оперное творчество и потому, не смотря на свою богатую мелодичность и общедоступность, не удержалась въ русско-оперномъ репертуарѣ.

Музыка инструментальная.

Колыбелью инструментальной музыки, вообще, слѣдуетъ признать Италію, гдѣ уже въ XVI вѣкѣ игра на смычковыхъ струнныхъ инструментахъ получила свое начало. Въ XVII вѣкѣ появляются, на Западѣ, уже инструментальныя группы изъ струнныхъ и духовыхъ инструментовъ, играющихъ вмѣстѣ, преимущественно современные танцы.

Въ Россіи инструментальная музыка народиться могла только въ XVIII вѣкѣ, такъ какъ существовавшая до того времени игра на простонародныхъ, весьма примитивно устроенныхъ инструментахъ не могла породить художественнаго творчества. Изъ первобытной музыки скомороховъ, удовлетворявшая столѣтіями весь народъ, не могло произойти начало настоящей художественной инструментальной музыки, хотя скоморохи пользовались разнообразными инструментами: Гусли (главнѣйшій), гудокъ, домра, балалайка*), бандура—струнные; свирѣль, сурна, дудка, жилейка, волынка—духовые**). Модными инструментами были цитра и клавесинъ. Во время великихъ реформъ Петра Великаго, было обращено вниманіе и на инструментальную музыку, заводились военные и частные оркестры знатныхъ вельможъ. Организованы были въ 1722 г. постоянные концерты оркестра герцога Гольштинскаго, при дворѣ, продолжавшіеся до кончины Петра Великаго. Въ эпоху величайшаго развитія инструментальной музыки въ Германіи, у насъ въ Россіи ею интересовались только немногіе любители; русскіе композиторы того времени сочиняли только вокальную музыку. Первыя попытки въ сочиненіи инструментальной музыки, мы встрѣчаемъ, въ началѣ XIX вѣка, у Глинки. Онъ сочинялъ, какъ уже было ранѣе упомянуто, симфоніи и инструментальные ансамбли, квартеты, тріо, секстеты и пр. Сочиненія эти, представляя собою произведенія перваго періода его творчества, не имѣютъ художественнаго значенія, и только отчасти сохранились. Но оркестровыя про-

---

*) См. А. Фаминцынъ «Скоморохи на Руси»—«Домра и сродные ей инструменты».

**) Въ послѣднее время талантливый балалаечникъ В. В. Андреевъ пытается организовать цѣлый оркестръ, группируя и совершенствуя названные народные инструменты. Достигая при большой стройности исполненія и хорошихъ оттѣнкахъ, своеобразной звучности, эта попытка, тѣмъ не менѣе, не можетъ имѣть никакого истинно-художественнаго значенія.

изведенія его, написанныя впослѣдствіи: «Камаринская», двѣ концертныя увертюры на испанскія темы, увертюра къ драмѣ «Князь Холмскій» — суть перлы русскаго инструментальнаго творчества.

Современникъ Глинки, А. С. Даргомыжскій, также оставилъ намъ нѣсколько, менѣе значительныхъ оркестровыхъ сочиненій: Малороссійскій казачокъ, Чухонская фантазія, Баба-яга. Только во второй половинѣ XIX вѣка мы видимъ у насъ въ Россіи полный разцвѣтъ инструментальной музыки; наши величайшіе композиторы посвящаютъ ей свои творческія силы. Первая симфонія въ Россіи *), исполнявшаяся публично, написана была Н. Римскимъ-Корсаковымъ (Es-moll), въ 1865 г. Затѣмъ появилась вторая симфонія (C-moll) Чайковскаго, двѣ выдающіяся симфоніи А. Бородина, симфоніи Глазунова, Балакирева, Аренскаго, С. Танѣева, С. Ляпунова, А. Танѣева и др. Симфоніи русскихъ композиторовъ обличаютъ особенности стиля, иногда даже народность (Бородинъ, Чайковскаго—вторая, Римскій-Корсаковъ — первая). Многіе изъ нихъ исполняются за границей **), не только въ Европѣ, но даже въ Америкѣ. Главнѣйшими сочинителями симфоній слѣдуетъ признать: Чайковскаго, Глазунова, Бородина и Римскаго-Корсакова. Симфоніи Чайковскаго имѣютъ большое значеніе въ современной симфонической музыкѣ; изъ нихъ шестая «патетическая», есть произведеніе столь выдающееся, что пріобрѣло уже всемірную извѣстность. Всѣ семь симфоній Глазунова представляютъ собой выдающіеся образцы современнаго симфоническаго творчества, въ которыхъ дарованіе композитора высказалось съ наибольшей силой. Симфоніи Бородина, Глазунова и Римскаго-Корсакова, исполняются преимущественно заграницей. Симфонію (C-dur) Балакирева, слѣдуетъ также отмѣтить какъ выдающееся произведеніе этого рода.

Въ краткій періодъ времени — менѣе полвѣка — симфоническое творчество русскихъ композиторовъ, благодаря ихъ энер-

*) Исполнена въ концертѣ Безплатной школы хорового пѣнія, подъ управленіемъ ея директора, М. А. Балакирева, въ 1865 году. Черезъ 25 лѣтъ передѣланная авторомъ и переложенная въ E-moll (ор. 1), издана только въ передѣлкѣ. Изъ трехъ его симфоній слѣдуетъ особенно отмѣтить «Антаръ», т. е. вторую, ор. 9.

**) Впервые симфоніи Бородина и Римскаго-Корсакова исполнялись въ Германіи стараніями Ф. Листа, искренняго поклонника новѣйшихъ русскихъ композиторовъ.

гіи и выдающейся талантливости, доведено до полнаго разцвѣта *). Слѣдуетъ отмѣтить, что въ Россіи успѣшно продолжается сочиненіе симфоній, въ классическихъ формахъ, не смотря на народившійся, въ этотъ же періодъ, новой симфонической формы: «симфоническая поэма» (Symphonische Dichtung), создателемъ которой былъ Фр. Листъ. Очевидно, этотъ новый родъ симфоніи, который явился какъ-бы продолженіемъ симфоническаго творчества, въ новомъ видѣ, для сторонниковъ того взгляда, что послѣ «девятой» Бетховена, продолженіе прежней, классической формы симфоніи является невозможнымъ—у насъ въ Россіи не повліялъ на указанный выше разцвѣтъ прежней формы симфоніи. Но новая форма «симфонической поэмы» не осталась безъ вліянія на творчествѣ нашихъ авторовъ; почти всѣ наши русскіе композиторы стали сочинять подобныя поэмы подъ разными названіями. Первой изъ нихъ слѣдуетъ признать русскую былину «Садко» Н. Римскаго-Корсакова, появившуюся въ 1867 году. Творчество русскихъ композиторовъ на поприщѣ «симфонической» музыки вообще, т. е. сочиненій, написанныхъ для симфоническаго оркестра, очень богато; мы имѣемъ множество превосходныхъ произведеній. П. Чайковскій и А. Глазуновъ, какъ композиторы инструментальные, по преимуществу, занимаютъ господствующее положеніе. Самыя глубокія вдохновенія Чайковскаго выразились въ его превосходныхъ оркестровыхъ сочиненіяхъ: увертюра-фантазія «Ромео и Джульетта», «Франческа де-Римини», «Буря» (по Шекспиру) и др. У Глазунова назовемъ «Стенька-Разинъ» (1885 г.), «Кремль» и др. У Н. Римскаго-Корсакова слѣдуетъ отмѣтить: «Каприччіо на испанскія темы» (1887) и «Шехеразада» симфоническая сюита изъ 1001 ночи (1888) съ восточнымъ характеромъ **).

---

*) Симфоніи А. Рубинштейна, сочиненныя имъ во второй половинѣ XIX вѣка, не имѣютъ прямого отношенія къ творчеству русскихъ симфонистовъ, онѣ представляютъ собой произведенія, написанныя подъ вліяніемъ западныхъ композиторовъ. Лучшая изъ нихъ, «Океанъ» — въ семи частяхъ, неоднократно исполнявшаяся съ успѣхомъ и въ Россіи.

**) Хотя А. Рубинштейнъ не признавалъ новой формы симфонической поэмы, но, очевидно, и на немъ она отразилась, въ его четырехъ музыкально-характерныхъ картинахъ: «Фаустъ», «Иванъ Грозный», «Донъ-Кихотъ» и «Россія». Для «Донъ-Кихота», авторомъ допущена даже программа, т. е. именно то, что наиболѣе имъ отрицалось, принципіально, въ симфоническомъ творчествѣ.

Ц. А. Кюи, будучи вокальнымъ композиторомъ по преимуществу, также сочинялъ для оркестра, но болѣе мелкія произведенія; даже М. П. Мусоргскій оставилъ намъ нѣсколько оркестровыхъ сочиненій, вообще неимѣющихъ выдающагося значенія. Выдающаяся его оркестровая фантазія «Ночь на лысой горѣ» также указываетъ, хотя въ несовершенной формѣ, о своемъ происхожденіи на почвѣ «симфонической поэмы». Всѣ наши современные композиторы сочиняютъ для оркестра, въ болѣе или менѣе свободныхъ формахъ, изъ коихъ, въ послѣднее время форма сюиты является какъ бы преобладающей.

Здѣсь слѣдуетъ еще упомянуть о недавно проявившемся, выдающемся творчествѣ П. Чайковскаго и А. Глазунова, въ области балетной музыки. До появленія перваго балета Чайковскаго «Лебединое озеро», процвѣтавшіе въ нашихъ столицахъ, балетные спектакли пользовались музыкой, выписанной изъ за границы или музыкой сочиненія спеціально приглашенныхъ «балетныхъ композиторовъ-иностранцевъ» (Пуни, Минкусъ и др.).

Кромѣ этихъ высокоталантливыхъ балетовъ, мы имѣемъ балеты: А. Рубинштейна, А. Н. Корещенко, Н. С. Кленовскаго, Б. Шеля и др.

Появилась у насъ также выдающаяся музыка къ драматическимъ пьесамъ. Начиная съ Глинки, написавшаго превосходную музыку къ драмѣ Кукольника «Князь Холмскій», Чайковскій написалъ музыку къ «Снѣгурочкѣ», къ «Гамлету»; Балакиревъ къ драмѣ «Король Лиръ», и др.

По разнообразію и всеобъемлющему творчеству своему, русская школа заняла теперь свое почетное мѣсто въ сонмѣ культурныхъ народовъ Западной Европы; всѣ роды музыкальнаго творчества имѣются въ талантливыхъ образцахъ нашихъ композиторовъ. Даже камерная музыка, въ послѣдніе полвѣка развилась значительно въ Россіи. Хотя М. И. Глинка уже сочинялъ камерную музыку, но она въ то время еще не имѣла самостоятельнаго значенія. Первый русскій струнный квартетъ былъ написанъ Н. Я. Афанасьевымъ (1821—1898) на премію Русскаго Музыкальнаго Общества въ 1860 году. Квартетъ былъ названъ «Волга», по своему отчасти народному характеру *). Имъ-же было написано еще нѣсколько струн-

---

*) Этотъ квартетъ былъ изданъ въ Лейпцигѣ, такъ какъ въ 1860 году не было въ Россіи издателей для камерныхъ сочиненій.

ныхъ квартетовъ и недурной октетъ «Новоселье». Этотъ зародышъ камерной музыки не могъ развиться немедленно, потому что только послѣ основанія въ 1862 году, С.-Петербургской Консерваторіи, возможно было пріобрѣсти познанія композиторской техники и привить расположеніе къ камерной музыкѣ, столь недавно начавшимся, публичнымъ ея исполненіемъ въ квартетныхъ собраніяхъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Первымъ, изданнымъ въ Россіи, струннымъ квартетомъ былъ квартетъ (E-dur) Э. Направника (1873). Затѣмъ появились чудные струнные квартеты Чайковскаго; превосходные квартеты А. Бородина; квартеты А. Глазунова, С. Танѣева, К. Давыдова, А. Танѣева, Н. Римскаго-Корсакова, Ц. Кюи, Аренскаго, Черепнина, Глазунова, Блуменфельда, Гречанинова, Золотарева, Копылова, Направника, Соколова, Эвальда, Винклера, Витоля и др. *). Появилось нѣсколько струнныхъ квинтетовъ (Глазунова) и секстетовъ (К. Давыдова, Чайковскаго) **).

Первое фортепіанное тріо въ Россіи, получившее въ 1876 году премію Русскаго Музыкальнаго Общества, было сочиненіе Э. Направника (ор. 24). Затѣмъ отмѣтить слѣдуетъ превосходное тріо П. Чайковскаго и прекрасное тріо (E-moll) Аренскаго. Кромѣ камерной музыки, наши композиторы обогатили также литературу сочиненій для отдѣльнаго инструментальнаго исполненія: Чайковскій — написалъ превосходный концертъ (ор. 35) для скрипки (1878); для віолончели: Варіаціи (ор. 33, 1876), «Каприччіо» (ор. 62, 1887). Римскій-Корсаковъ написалъ скрипичную фантазію на русскія темы (ор. 33); и Глазуновъ—нѣсколько мелкихъ піесъ для віолончели.

---

*) Здѣсь не упоминаются сочиненія камерной музыки А. Рубинштейна, его превосходные струнные квартеты и великолѣпные тріо. Всѣ эти сочиненія создались на почвѣ западной камерной музыки и пользуются заслуженной извѣстностью. Ничего «русскаго» въ этихъ сочиненіяхъ не проявляется, а потому не приходится причислять ихъ къ русской камерной музыкѣ.

**) Обиліе произведеній камерной музыки, преимущественно струнныхъ квартетовъ, появившихся въ печати въ послѣдніе годы, объясняется учрежденными покойнымъ М. Бѣляевымъ (сознательнымъ покровителемъ симфонической и камерной музыки въ Россіи) конкурсомъ для усиленія творчества молодыхъ композиторовъ на поприщѣ камерной музыки. Учрежденіе этихъ ежегодныхъ конкурсовъ получило громадное значеніе, вслѣдствіе равнодушія къ таковымъ, столичныхъ отдѣленій Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Сочиненія для скрипки или віолончели, всегда будутъ малочисленными, у композиторовъ создающихъ сочиненія симфоническія и камерную музыку. Одинаково незначительно ихъ творчество по отношенію къ главнѣйшему сольному инструментальнаго нашего времени—фортепіано. Особенности фортепіанной техники требуютъ, чтобы сочинитель самъ былъ превосходный техникъ. Главнѣйшимъ композиторомъ фортепіанной музыки является нашъ геніальный русскій піанистъ, А. Г. Рубинштейнъ *) и П. Чайковскій. Въ фортепіанныхъ сочиненіяхъ Рубинштейна слѣдуетъ отмѣтить два періода, первый до его переселенія за границу (1867 г.), а второй — до кончины. Сочиненія перваго періода не проявляютъ въ немъ даже слѣдовъ существованія русскаго стиля, а въ сочиненіяхъ второго періода слѣды эти проявляются. Наилучшими произведеніями слѣдуетъ признать его концерты для ф. п. съ оркестромъ (G-dur, D-moll), его варіаціи на оригинальную тему (ор. 88) и сборникъ «Miscelannées». Затѣмъ имѣютъ значеніе его превосходные этюды, въ формѣ піесъ (на подобіе шопеновскихъ), съ большими трудностями, въ которыхъ геніальный виртуозъ проявляетъ иногда совсѣмъ новые и интересные эффекты фортепіанной техники. Заслуживаютъ вниманія множество мелкихъ піесъ, иногда салоннаго характера, съ прелестной мелодичностью и технически не очень трудныхъ, вполнѣ доступныхъ даже для піанистовъ-любителей.

Главнѣйшимъ послѣ Рубинштейна **), какъ по количеству, также и по качеству своихъ фортепіанныхъ сочиненій, является П. Чайковскій. Будучи самъ прекраснымъ піанистомъ (ученикъ проф. О. И. Герке), онъ могъ сочинять и для піанистовъ. Наилучшимъ тому доказательствомъ служитъ тотъ фактъ, что первый фортепіанный концертъ свой (B-moll) онъ посвятилъ извѣстному піанисту Гансу фонъ-Бюловъ, который включилъ его

*) Относительно фортепіанныхъ сочиненій Рубинштейна, также слѣдовало бы сказать, что они сложились подъ вліяніемъ западныхъ композиторовъ, Шумана и Шопена въ особенности. Но такъ какъ множество ихъ написано имъ было живя въ Россіи, для русскихъ піанистовъ—сочиненія послѣдняго періода его творчества безусловно принадлежатъ къ русскимъ произведеніямъ этого рода.

**) Современникомъ А. Рубинштейна является выдающійся піанистъ и сочинитель фортепіанныхъ произведеній Адольфъ Гензельтъ (1814—1889). Сочиненія его, имѣя вообще большое значеніе въ фортепіанной литературѣ, не имѣютъ никакого значенія для развитія музыки въ Россіи, хотя онъ жилъ въ Россіи, съ 1838 года.

въ свой репертуаръ и создалъ ему, немедленно величайшую, всемiрную извѣстность*). Множество сочиненій для фортепiано различной технической трудности, начиная дѣтскими и кончая виртуозными сонатами, уже создали въ Россiи самостоятельную фортепiанную литературу. Нѣкоторыя его пьесы, салоннаго характера пользуются всемiрной извѣстностiю (Romance op. 5, Barcarolle, Chanson triste).

Одновременно съ Чайковскимъ, сочиненiя для фортепiано А. Лядова (род. 1855) являются выдающимся вкладомъ въ литературу русской фортепiанной музыки. Сочиненiя его отличаются изяществомъ, въ духѣ Шумана и Шопена, но съ окраской русскаго народнаго элемента. Наилучшими его сочиненiями слѣдуетъ отмѣтить: «Бирюльки» (op. 2), «Intermezzi» (op. 7, 8), прелюдiи и мазурки.

А. К. Глазуновъ, будучи хорошимъ пiанистомъ (ученикъ Балакирева) обогащаетъ русскую фортепiанную литературу прекрасными произведенiями. Его двѣ сонаты, особенно вторая, и варiацiи — имѣютъ безусловное значенiе въ ряду современныхъ русскихъ фортепiанныхъ сочиненій.

Въ послѣднее время появилось множество фортепiанныхъ сочиненій молодыхъ русскихъ композиторовъ, изъ нихъ слѣдуетъ особенно отмѣтить: Щербачева, Аренскаго, Скрябина, Рахманинова, Корещенко, Ляпунова.

Совсѣмъ особо стоятъ выдающiяся фортепiанныя сочиненiя и транскрипцiи М. Балакирева. Его переложенiе «Жаворонка» Глинки (L'Alouette) пользуется большой популярностью въ средѣ пiанистовъ **).

Книги о музыкѣ и ното-издательство.

Самостоятельное развитiе музыки въ Россiи началось послѣ Глинки, который въ своихъ двухъ нацiональныхъ операхъ вызвалъ также интересъ къ русской народной пѣснѣ. Однимъ изъ первыхъ и выдающихся писателей о русской музыкѣ,

*) Впервые онъ игралъ его въ Америкѣ.

**) О военной музыкѣ въ Россiи не приходится ничего сказать; она находится въ состоянiи полнѣйшаго запущенiя и потому русскiе композиторы не обращаютъ вниманiя на нее. А какъ были-бы нужны нашимъ войскамъ хорошiе нацiональные марши, вмѣсто исполняемыхъ нынѣ мотивовъ изъ легкой, преимущественно опереточной музыки иностранцевъ. Сочиняли же военные марши Бетховенъ и Фр. Шубертъ!

преимущественно о русской пѣснѣ былъ князь Владиміръ Ѳеодоровичъ Одоевскій (1803—1869). Его статьи и историческія изслѣдованія, исключительно въ области русской музыки, имѣютъ значеніе и въ настоящее время *). Одновременно, проживавшій преимущественно въ Германіи Юрій Карловичъ Арнольдъ всю свою жизнь (1811—1898) посвятилъ разработкѣ особенностей русской церковной музыки. Труды его, въ этой области, имѣютъ первостепенное значеніе, научное и историческое.

Основаніе Консерваторій, въ 1862 году въ С.-Петербургѣ, и 1866 г. въ Москвѣ, возбудило всеобщій интересъ къ музыкально-научному образованію. Въ это время народилась у насъ профессіональная музыкальная критика, до того времени почти отсутствовавшая. Критическія статьи А. Н. Сѣрова **), Вл. Стасова, Ѳ. Толстого (подъ псевдонимомъ Ростиславъ)***) получили большое значеніе и вліяніе на публику, преимущественно въ смыслѣ оцѣнки произведеній Глинки.

Въ это время существовало только одно полное руководство по теоріи музыки, подъ заглавіемъ «Полное руководство къ сочиненію музыки» Іосифа Гунке. Здѣсь же слѣдуетъ упомянуть о капитальномъ трудѣ по изслѣдованію русской музыки и народной пѣсни П. П. Сокальскаго (1832—1887), появившееся въ печати послѣ смерти его, въ Харьковѣ въ 1888 году, подъ заглавіемъ «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, въ ея строеніи мелодическомъ и отличіе ея отъ основъ современной гармонической музыки».

Послѣдствія появившагося всеобщаго интереса къ музыкальнымъ наукамъ, выразились сначала въ стремленіи создать учебники для новыхъ, преподаваемыхъ въ Консерваторіи предметовъ: теоріи композиціи и исторіи музыки. Прежде всего появились переводы иностранныхъ учебниковъ элементарной теоріи, гармоніи, инструментовки, исторіи музыки; затѣмъ нарождаются и самостоятельные учебники: учебники гармоніи П. Чайковскаго (1870), Римскаго-Корсакова (1886), Аренскаго — Учебникъ

*) Перечень ихъ указанъ въ Словарѣ Г. Римана (Москва, 1904).

**) Критическія статьи А. Н. Сѣрова изданы въ 4 томахъ (Спб. 1895).

***) Только упомянуть можно здѣсь, вновь, о двухъ русскихъ писателяхъ о музыкѣ: Улыбышевъ (1794—1858), написавшій весьма извѣстную біографію Моцарта (Спб. 1843) и В. фонъ-Ленцъ (1808—1883), прославившійся своей книгой о Бетховенѣ подъ заглавіемъ «Beethoven et ses trois styles» (Спб. 1852) не только въ Россіи, но и за границей.

музыкальныхъ формъ (1894) и др. Отмѣтить слѣдуетъ еще переводные учебники контрапункта и формъ музыкальныхъ сочиненій: Бусслера, Рихтера и др. Наибольшее значеніе имѣютъ выше-названныя оригинальныя сочиненія, какъ результатъ композиторской и педагогической дѣятельности ихъ составителей.

По исторіи музыки также стали появляться сначала переводныя (Шлютеръ—1865, Доммеръ 1884), а затѣмъ и оригинальныя сочиненія: Саккетти (1883) и Размадзе (1888).

По инструментовкѣ, первый учебникъ явился благодаря переводу П. Чайковскаго (1866) весьма извѣстнаго, въ то время за границей, «Полнаго курса инструментовки Геварта». Въ позднѣйшее время, въ 1892 году, въ Москвѣ, появилось новое сочиненіе профессора Парижской консерваторіи Э. Гиро «Руководство къ практическому изученію инструментовки» (переводъ Г. Конюса). Оригинальнаго труда по инструментовкѣ, у насъ въ Россіи еще не появлялось.

Весьма естественно, подъ вліяніемъ бо́льшаго изученія музыкальной науки, музыкальная критика обогатилась новыми и выдающимися представителями, изъ коихъ слѣдуетъ отмѣтить: Г. Ларошъ, Ц. Кюи, П. Чайковскаго (временно), Н. Д. Кашкина, С. Н. Кругликова, М. М. Иванова, Н. Ѳ. Соловьева.

Музыкально-издательская дѣятельность, въ области духовной музыки, печатаніемъ необходимыхъ для потребностей церкви, нотныхъ книгъ, проявилась въ XVIII вѣкѣ *). Въ царствованіе Императрицы Екатерины II, въ Москвѣ напечатаны въ 1772 году (нотнымъ наборнымъ шрифтомъ) четыре духовныя сочиненія **). Все это, конечно печаталось самимъ правительствомъ или монастырями. Кромѣ этихъ изданій церковной музыки, у насъ сохранились нѣкоторыя другія изданія XVIII вѣка. Первымъ таковымъ изданіемъ слѣдуетъ признать напечатанный въ типографіи наукъ, въ Москвѣ въ 1742 году «Прологъ» на коронацію Императрицы Елисаветы Петровны, подъ названіемъ «Милосердіе Титова» (Clemenza di Tito). Въ 1744 году, въ той же типографіи была напечатана опера «Арайя»—«Селевкъ». Только въ 1760 г. (черезъ 16 лѣтъ) появляется въ Петербургѣ, опера Манфредини «Узнанная Семирамида», представленная въ Ораніенбаумскомъ дворцѣ. Единичныя нотныя изданія, напечатанныя по поводу особо-торжественныхъ дней при дворѣ, въ ограниченномъ числѣ, не могли влiять на издательскую дѣятельность, тогда какъ изданія Синода 1772 года быстро распространившіяся, несомнѣнно должны были повліять на развитіе издательскаго дѣла въ Россіи.

*) Первою книгой въ славянскихъ земляхъ напечатанной, наборными нотами признается «Ирмологій», появившійся во Львовѣ въ 1700 г. (см. «Матеріалы къ нотно-издательскому дѣлу» В. В. Бессель, Спб. 1895 г.).

**) Всѣ эти четыре книги имѣются въ Императорской Публичной Библіотекѣ въ С.-Петербургѣ.

Мы видимъ появленіе въ печати, сначала въ Москвѣ, а потомъ и въ Петербургѣ разныхъ изданій по пѣнію и учебныхъ. Уже въ 1773 г. въ Москвѣ напечатанъ былъ «Методическій опытъ, какимъ образомъ можно выучить дѣтей читать музыку» — переводъ съ французскаго; въ томъ же году, тамъ же, появилась «Клавикордная школа», переводъ съ нѣмецкаго Ѳ. Габанцъ. Въ 1774 г. въ Москвѣ издается нотный журналъ «Музыкальныя увеселенія». Въ 1778 г. напечатано въ Москвѣ, впервые частное изданіе для театра «Увертюра съ пѣснями къ интермедіи Деревенская ворожея» I. I. Керцеллія. Съ 1780 года нотныя изданія начинають появляться также въ Петербургѣ, потому что сама музыкальная жизнь сюда переносится, вслѣдствіе учрежденія театральныхъ и оперныхъ представленій въ придворныхъ театрахъ. Слѣдуетъ упомянуть изъ московскихъ изданій конца XVIII вѣка, появившійся въ 1791 г. «Солдатскій пѣсенникъ» уже съ гравированными (на мѣди) нотами. Тамъ же, въ 1795 г. появился «Магазинъ музыкальныхъ увеселеній или полное собраніе вокальныхъ пьесъ всякаго рода». Въ 1781 году въ Петербургѣ появился въ печати большой сборникъ въ 5 частяхъ: «Собраніе наилучшихъ россійскихъ пѣсенъ». Этотъ сборникъ слѣдуетъ считать первымъ сборникомъ русскихъ народныхъ пѣсенъ. Въ 1789 году мы встрѣчаемъ первую полную оперную партитуру «Горе-богатырь Косометовичъ», комическая опера, сочиненіе Императрицы Екатерины II, музыка Мартини, переложенная И. Прачемъ. Въ слѣдующемъ же, 1790 году появилось одно изъ капитальнѣйшихъ нотныхъ изданій по своему значенію для русской музыки: «Собраніе народныхъ русскихъ пѣсенъ съ ихъ голосами, положенныхъ на музыку Иваномъ Прачемъ». Этотъ сборникъ такъ замѣчателенъ, что послужилъ основаніемъ для многихъ собирателей народныхъ пѣсенъ, до сборника Н. Римскаго-Корсакова включительно (изданнаго въ 1881 г. въ Петербургѣ). Въ 1791 году, появилось въ Петербургѣ, напечатанное роскошное изданіе оркестровой партитуры оперы «Начальное управленіе Олега», текстъ Императрицы Екатерины II, музыка Сарти, Канаббіо и Пашкевича. Въ 1794 году зародилась частная издательская предпріимчивость петербургской фирмы Герстенбергъ, къ сожалѣнію прекратившаяся уже въ 1796 году.

Начало XIX вѣка не благопріятствовало развитію музыкально-издательскаго дѣла; печатались преимущественно переводныя учебныя изданія, но въ числѣ ихъ оригинальная «Полная школа для ф. п. И. Прача» (1816 году) и нѣсколько ранѣе, въ 1802 году «Азбука или способъ самый легчайшій учиться играть на гусляхъ по нотамъ» М. Померанцева. Слѣдуетъ отмѣтить также изданный въ 1804 г.: Сборникъ древнихъ россійскихъ стихотвореній Кирши Данилова.

Вскорѣ начали появляться оперныя клавираусцуги, сначала переводныхъ, а затѣмъ и оригинальныхъ оперъ, на русскіе тексты: «Русалка» Кауэра (съ добавленнымъ 4 дѣйствіемъ, музыки Давыдова); «Король стихотворецъ» новая Баллада В. Жуковскаго «Пѣвецъ во станѣ русскихъ воиновъ» музыка Бортнянскаго (1813). Съ 1816—1818 издавался въ Астрахани, Ив. Добровольскимъ «Азіатскій музыкальный вѣстникъ» — собраніе восточныхъ народныхъ пѣсенъ: калмыцкія, татарскія, армянскія, персидскія, хивинскія, туркменскія, бухарскія, кабардинскія, лезгинскія, ногайскія *). Этотъ сборникъ представляетъ собою

*) Въ Императорской Публичной Библіотекѣ въ С.-Петербургѣ имѣется этотъ сборникъ.

величайшій интересъ. Въ 1825 году въ Москвѣ возрождается издательская дѣятельность; появляется «Музыкальный альбомъ», издаваемый композиторомъ Верстовскимъ (1826—1828). Въ 1829 г. М. Глинка и Павлищевъ тамъ издавали «Лирическій альбомъ»; въ 1830 г. появился переводъ съ нѣмецкаго сочиненія М. Фукса «Практическое руководство къ сочиненію музыки». Въ 1831 году появились въ печати сочиненія Титова и духовныя сочиненія П. Турчанинова, подъ заглавіемъ «Древнее, простое церковное пѣніе разныхъ напѣвовъ на 3 и 4 голоса». Съ 1833 года издаются сочиненія А. Львова; въ 1834 году, въ Москвѣ появился извѣстный «Сборникъ народныхъ пѣсенъ» Кашина. Въ 1840 году издана была первая оригинальная русская школа пѣнія Варламова. Въ 1841 году, въ Москвѣ былъ изданъ сокращенный обиходъ нотнаго пѣнія.

Начало разцвѣта русской національной музыки въ Петербургѣ и множество выдающихся сочиненій, оживили издательскую дѣятельность и предпріимчивость. Учредились: музыкально-издательскія фирмы «Карлъ Пецъ», основанная въ Петербургѣ еще въ 1810 году; затѣмъ еще съ бо́льшимъ значеніемъ фирма «Одеонъ» (Хурскалинъ), которая издаетъ романсы Глинки и оперы его, даже съ нѣмецкими переводами. Въ 1829 году основалась фирма М. Бернардъ, и стала издавать сочиненія А. Даргомыжскаго (въ 1885 году перешли всѣ изданія этой фирмы къ П. Юргенсону въ Москвѣ). Фирма «Одеонъ» перешла затѣмъ къ Ѳ. Стелловскому, который явился самымъ энергичнымъ издателемъ произведеній русскихъ композиторовъ до оперъ А. Сѣрова включительно.

Въ 1869 году основана въ Петербургѣ фирма В. Бессель и К°, которая еще болѣе энергично и въ болѣе широкихъ размѣрахъ проявила свою издательскую дѣятельность, преимущественно печатая оперныя и симфоническія произведенія выдающихся русскихъ композиторовъ, въ партитурахъ и голосахъ.

Слѣдуетъ еще отмѣтить обширную издательскую дѣятельность Московскихъ фирмъ: П. Юргенсона—основанная въ 1865 году, прославившаяся изданіемъ почти всѣхъ произведеній П. Чайковскаго и А. Гутхейль, пріобрѣвшей въ 1885 году, Петербургскую издательскую фирму Стелловскаго и начинающая въ послѣднее время издавать сочиненія нѣкоторыхъ молодыхъ русскихъ композиторовъ.

Большое значеніе имѣетъ, основанная М. П. Бѣляевымъ, въ Лейпцигѣ, въ 1885 году, издательская фирма, съ исключительной цѣлью изданія сочиненій молодыхъ русскихъ композиторовъ. Многія сочиненія начинающихъ русскихъ композиторовъ оставались бы долго неизданными, многія не были бы вовсе написаны, если бы покойный Бѣляевъ не вложилъ значительный капиталъ въ это полезное и гуманное предпріятіе.

Разцвѣтъ музыкально-издательской дѣятельности, въ послѣднее тридцатилѣтіе, доказываетъ, что она отвѣчаетъ потребности русскимъ композиторамъ. П. Чайковскій, не смотря на громадное творчество и извѣстность въ Европѣ, издавалъ свои сочиненія только въ Россіи.

АЛФАВИТНЫЙ СПИСОКЪ ИМЕНЪ.

Д

Е

Ж

З

И

І

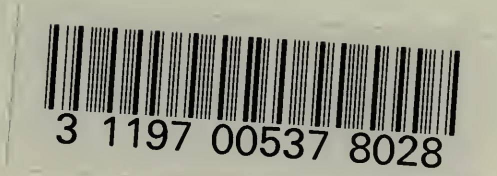
К

Л

Списокъ замѣченныхъ опечатокъ.

Стр.	*Строка.*	*Напечатано:*	*Слѣдуетъ читать:*
7	23 сверху	перенесенія высшія	перенесенія въ высшія
19	8 снизу	къ позднѣйшихъ	къ позднѣйшимъ
23	19 сверху	да Витторія	да Витторіа
24	19 снизу	1690 г.	1687 г.
24	2 »	(род. около 1540,	(род. въ 1557 г.,
26	19 »	1674, ум. 1764,	1670, ум. 1736,
26	14 »	(1680—1739),	(1686—1739),
28	19 сверху	(1588—1612).	(1560—1614).
30	5 »	(род. въ 1566 въ Кремонѣ ум. въ 1650	(род. въ 1567 въ Кремонѣ ум. въ 1643
32	15 »	1600 въ Венеціи, ум. 1690).	1604 въ Венеціи, ум. 1674).
32	4 снизу	Ему принадлежитъ	Ему принадлежитъ
33	16 сверху	1693,	1684,
33	12 снизу	1745),	1756
34	17 сверху	Киччіо	Чиччіо
34	10 снизу	Іосифа Адольфа Гассе	Іоганна Адольфа Гассе
35	12 снизу	1962	1692
41	6 »	1618	1612
42	9 сверху	1507	1597
46	8 »	Лейпцигскій	лейпцигскій
47	12 снизу	Musikzeitung» въ своемъ	Musikzeitung» З. Багге въ своемъ
51	6 сверху	Карла,	Керля, І. К. (род. 1627)
73	19 »	(1773—1829)	(1734—1829)
80	20 »	1778	1775
80	23 »	1775	1776
81	8 снизу	Киччіо	Чиччіо
101	7 »	Эстергаци	Эстергази
113	16 сверху	по всей	по своей
135	3 снизу	6-я	(6-я)
136	2 »	съ славой	со славой
148	20 сверху	(1809, op. 86)	(1807, op. 86)
155	19 »	любовь	любви
163	12 снизу	Ромберга,	Ромберга (1767—1821),
180	5 сверху	(1835)	(1834)
181	9 »	1870 г.	1871 г.

Стр.	*Строка.*	*Напечатано:*	*Слѣдуетъ читать:*
192	16 сверху	(1799—1861,	(1798—1869
193	24 »	Лотцингъ	Лортцингъ
202	15 »	1489	1789
203	15 снизу	1806 г.)	1806 г. ум. въ Мехикѣ 1854 г.)
203	2 »	Унгхеръ (род. 1809),	Унгхеръ (род. 1800),
204	2 сверху	(род. 1815);	(род. 1815), Генріетту Карлъ (род. 1811), Софію Лёве (род. 1815);
204	4 »	онна Анна	Донна Анна
205	17 »	Людовикъ	Людвигъ
206	13 снизу	полифоническій трудъ	полифоническая разработка
211	13 сверху	1770 г.,	1767 г.,
211	14 снизу	1907	1807
215	2 сверху	(род. 1815, ум. 1885),	(род. 1813, ум. 1888),
218	24 сверху	1840	1846
218	10 снизу	выбранныхъ хорахъ,	выбранныхъ хоралахъ,
219	14 сверху	пьесы: соло,	пьесы—соло:
219	15 »	оба съ хоромъ облигато	обѣ связанныя съ хорами
221	11 снизу	С. Багге	З. Багге
226	7 »	(род. 22 октября 1817 г.,	(род. 22 февраля 1817 г.;
228	13 »	доставалъ	доставилъ
237	12 »	ум. въ 1865;	ум. въ 1868;
248	13 »	(1839—1881),	(1835—1881),


3 1197 00537 8028